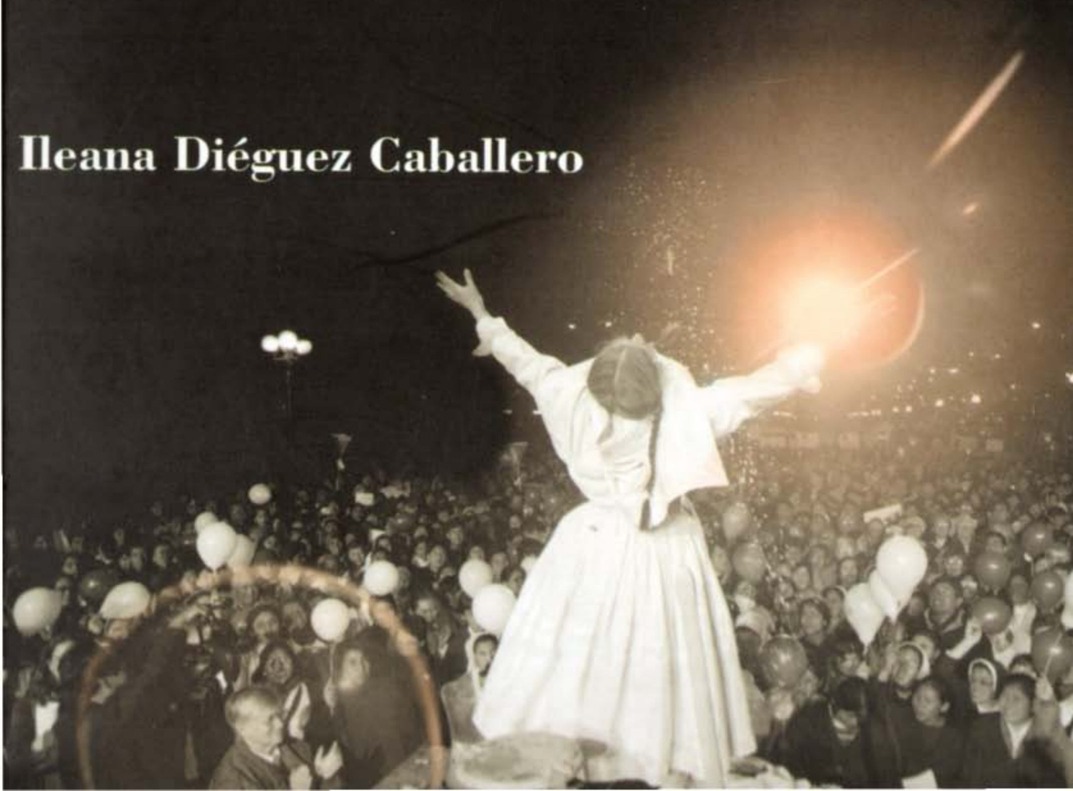
Coleção Teoria Teatral Latino Americana

Cenários Liminares

teatralidades, performances e política

Ileana Diéguez Caballero



Coleção Teoria Teatral Latino Americana

Esta coleção apresenta ao público brasileiro os principais estudos sobre o Teatro Latino Americano, visando a compreensão dos percursos históricos relacionados à área, assim como dos processos artísticos, de formação e pesquisa que envolvem os novos rumos das Artes Cênicas, articulando os diversos espaços e contextos da produção latino-americana. Este volume é uma iniciativa da parceria entre o Festival Latino Americano e o Curso de Teatro da Universidade Federal de Uberlândia.

OCO
TEATRO LABORATÓRIO

FILTE

Editora filiada à
ABEU
Associação Brasileira

ISBN 978-85-7078-

Ileana Diéguez Caballero. Pesquisadora cênica de origem cubana radicada no México. Professora no Departamento de Humanidades da Universidade Autônoma Metropolitana, Unida Cuajimalpa. Membro do Sistema Nacional de Pesquisadores. Doutora em Letras pela UNAM com estudos de Pós-graduação em História da Arte na mesma Instituição. Integrante da Cátedra Itinerante da Cena Latino-Americana. Durante dez anos foi vice-diretora da Escola Internacional de Teatro da América Latina e do Caribe. Autora de inúmeros textos sobre teatralidade, artes performativas e práticas políticas, e coordenadora de vários cursos e encontros internacionais sobre estes temas. Curadora dos projetos Desmontajes: procesos de investigación y creación (CITRU-/INBA, 2003-2009) e Des/montar la re/presentación (CA Expresión y representación, UAM-C, 2010).

Cenários liminares:
teatralidades, performances e política

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

REITOR
Alfredo Júlio Fernandes Neto

VICE-REITOR
Darizon Alves de Andrade

DIRETOR DA EDUFU
Humberto Guido

CONSELHO EDITORIAL

CONSELHEIROS

Adão de Siqueira Ferreira
Alessandro Alves Santana
Benvinda Rosalina dos Santos
Daurea Abadia de Souza
Décio Gatti Júnior
João Carlos Gabrielli Biffi
Lília Gonçalves Neves
Luiz Carlos de Laurentiz
Manuel G. Hernández Terrones
Roberto Rosa

EDUFU

Editora da Universidade Federal de Uberlândia
Av. João Naves de Ávila, 2121 - Campus Santa Mônica - Bloco 1S - Térreo
Cep 38408-100 - Uberlândia - Minas Gerais
Tel: (34) 3239-4293
www.edufu.ufu.br e-mail: livraria@ufu.br

ILEANA DIÉGUEZ CABALLERO
Tradução: Luis Alberto Alonso e Angela Reis

Cenários liminares: teatralidades, performances e política

EDUFU
2011

EDUFU

Editora da Universidade Federal de Uberlândia

Copyright © Edufu - Editora da Universidade Federal de Uberlândia/MG
Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução parcial ou total sem permissão da editora.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

C112c Caballero, Ileana Diéguez, 1961-
Cenários liminares: teatralidades, performances e política / Ileana Diéguez Caballero ; tradução Luis Alberto Alonso e Angela Reis. -- Uberlândia: EDUFU, 2011. (Coleção Teoria Teatral Latino Americana ; v. 1)
210 p. : il.
Inclui bibliografia.
ISBN 978-85-7078-266-3

1. Teatro - Brasil – História e crítica. 2.Teatro – Peru – História e crítica. 3. Teatro – Argentina – História e crítica. 4. Teatro – Colômbia – História e crítica. 5. Teatro – México – História e crítica. I. Alonso, Luis Alberto, 1974-. II. Reis, Ângela, 1961-. III.Título.

CDU: 792(81)(091)

Equipe de realização

Revisão gramatical	Miryan Lucy de Rezende Arantes
Revisão ABNT	Roberta Oliveira Finotti Moraes
Projeto gráfico	Ivan da Silva Lima
Capa	Pablo González
Foto capa	Enrique Cúneo. Jornal: El Comercio, Lima
Diagramação	Bruna Finotti Fontes
Fotos	Juan E. González, Miguel Villafañe, Fidel Melquíades, Elsa Estremadoyro, Miguel Rubio, Elenize Dezgeniski, Elio Martucelli, Fernando Cruz, Rolando Vargas, Ximena Vargas, Pablo González, Gerson Sandoval; Alberto Barbosa; Juan Carlos Cuadros, Teresa Margolles, José Catan, Oscar Monsalve, Ileana Diéguez. Arquivos de: Emilio García Wehbi, Rosemberg Sandoval, Álvaro Villalobos, Grupo Etcétera, Grupo GAC, Arde Arte.

AGRADECIMENTOS

A pesquisa dos processos cênicos e especialmente das teatralidades atuais não se faz a partir das bibliotecas ou das salas acadêmicas, mas se sustenta em colaborações generosas, em experiências *in situ*, em persistências, diálogos e encontros. Esta pesquisa tem uma dívida com muitas pessoas, que de diferentes lugares, têm proporcionado importantes apoios ao facilitar-me documentos e registros visuais, e às quais também devo reflexões, experiências e afetos.

Meu agradecimento a Miguel Rubio, Teresa e Rebeca Ralli, Ana e Débora Correa, Julián Vargas, Fidel Melquiades, Augusto Casafranca, e ao Grupo *Yuyachkani*; a Rolf e Heidi Abderhalden e a *Mapa Teatro*; a Emilio García Wehbi, Daniel Veronese e Ana Alvarado; Álvaro Villalobos e Rosemberg Sandoval; ao Colectivo *Etcétera* e a Federico Zukerfeld; a Carolina Golder, Alfredo Segatori, Fernando Rubio, Ana Groch, Halima Tahan, Claudio Pansera; a Jorge Miyagui, Gustavo Buntinx, Susana Torres e ao *Colectivo Sociedad Civil*.

Quero também agradecer a Antunes Filho e ao Grupo *Macunaíma*, Antonio Araújo e Teatro da Vertigem, Ademar Bianchi, Luis Pazos e o Grupo Escombros, Carlos Cueva, Claudia Schapira, Silvana García, Diego Cazabat, Angel Demonio, Víctor Varela; ainda que os materiais por eles oferecidos não estejam refletidos no resultado que agora apresento, de forma indireta, têm contribuído para as reflexões aqui elaboradas. Ao programa de apoio para os estudantes de Pós-Graduação (PAED) da Universidade Nacional Autônoma de México, agradeço a ajuda para realizar uma pesquisa em três países sul-americanos durante julho e agosto de 2004. A informação reunida nesses meses foi decisiva para os resultados que aqui apresento. Outras pessoas também me ajudaram, contribuindo com diversos apoios em cada um dos países visitados: Addie Barandiarán e Socorro Naveda, no Perú; Santiago Serrano, Héctor Molina, Felicitas Luna, o Grupo *Periplo* e *Astrolabio Teatro*, em Buenos

Aires; Beth Accioly e Antunes, em São Paulo. A Regina Quiñones e Abel Gleizer devo a generosa ajuda trazendo alguns livros e materiais visuais de Buenos Aires. A Miguel Villafañe, por permitir o acesso ao seu acervo de vídeos.

Esta pesquisa foi realizada com a assessoria e orientação do professor doutor Gabriel Weisz, que tem sido meu mestre durante mais de dez anos e a quem devo muitas ideias desenvolvidas neste e em outros trabalhos. Nos seminários sobre teoria literária conduzidos por ele conheci explanações originais que me convidaram a desafiar os olhares canônicos. Pensar a teoria como metáfora, analisar discursos expandindo os horizontes literários, textualizar o Corpo e corporizar os textos, são algumas das propostas fornecidas pelo professor doutor Weisz e com as quais sempre estarei em dívida.

De igual forma agradeço à professora doutora Tatiana Bubnova a imersão no universo bakhtiniano. Suas reflexões e o generoso diálogo que sempre me ofereceu proporcionaram ideias fundamentais para este trabalho.

Às professoras doutoras Nair Anaya, Carmen Leñero, Ileana Azor e ao professor doutor José Ramón Alcántara, leitores deste texto, devo importantes comentários e contribuições.

Ao professor doutor Jorge Dubatti, meu profundo agradecimento por suas leituras e observações desde os primeiros momentos, por todo o apoio e os numerosos contatos que me facilitou, pelos livros e diversos materiais fornecidos. Suas reflexões teóricas sobre a teatralidade como ato de convívio não só foram um ponto de partida fundamental para esta pesquisa, mas uma importante contribuição para os estudos cênicos ao propor um olhar que não coisifica, mas expande o teatro além dos discursos semióticos. Graças a Dubatti e a Jorge Garrido este texto foi incluído nas coleções da Editorial Atuel.

Muitas das problemáticas que aqui apresento foram desenvolvidas, discutidas e confrontadas nos seminários e cursos sobre teatro latino-americano ministrados na Casa do Teatro, Universidade Ibero-americana e Instituto de Artes da Universidade de Hidalgo. Agradeço pelos espaços que proporcionaram os frutíferos diálogos travados com vários alunos.

Quero especialmente agradecer a Rodolfo Obregón por dar-me sempre o seu generoso apoio, facilitando de diversas formas o desenvolvimento desta pesquisa. E a José A. Sánchez, por propiciar textos e espaços que trouxeram acréscimos a este trabalho.

As experiências que servem de suporte para este estudo estão vinculadas de forma definitiva e entranhável a Osvaldo Dragún e aos cursos por ele convocados, por meio dos quais fui conhecendo como se faz, se vive e se sustenta a prática teatral independente, em boa parte deste continente. Nos encontros realizados se teceu uma especial rede de mestres, interlocutores e amigos por onde circularam vivências, informações e pequenas histórias que vão configurando a memória de um teatro vivo. Essas experiências têm-me confirmado que as *communitas* podem existir embora sejam habitadas apenas eventualmente.

Acredito que para qualquer pesquisador a melhor oportunidade de aprendizado e confrontações está na prática e na experiência viva, onde as ideias podem morrer ou tomar corpo. Durante o processo de revisão deste texto, os cenários da resistência civil vividos na Cidade do México foram um apaixonante laboratório para entender, assentar e questionar os meus pensamentos.

Agradeço também às pessoas, que de maneira incondicional, me acompanharam neste trabalho: a Kike e Pablo, que enfrentaram minhas ausências com solidária paciência e somaram pontos de vista. A minha mãe e irmãs, pela sua permanente força. E a Osvaldo, sempre, pelas utopias e as travessias sem retorno.

México, D.F., julho-dezembro de 2006

E a propósito desta tradução, agradeço a Luis Alberto Alonso, à professora doutora Angela Reis, Tiago Chaves Martinez, ao professor doutor Narciso Telles, à Editora da Universidade Federal de Uberlândia e ao *Oco Teatro Laboratório* na Bahia, por acreditarem que vale a pena traduzir e editar este livro no Brasil, onde convivem e criam muitíssimos amigos e gente de teatro com os quais me sinto em dívida.

México, janeiro de 2009

Acredito que há que resistir: esse tem sido o meu lema. Mas hoje, quantas vezes me perguntei como encarnar esta palavra. Antes, quando a vida era menos dura, eu entendia a resistência como um ato heroico [...]. A situação mudou tanto que devemos revalorizar, com muita cautela, o que entendemos por resistir. Não posso dar uma resposta. Se tivesse essa resposta sairia com um Exército de Salvação, ou esses crentes delirantes – talvez os únicos que acreditam no testemunho – a proclamá-lo nas esquinas, com a urgência que nos devem dar os poucos metros que nos separam da catástrofe. Acho que não, intuo que é algo menos formidável, muito menor, como a fé num milagre [...]. Algo que corresponda à noite na qual vivemos.

Ernesto Sábato, La Resistência, 2000.

SUMÁRIO

13 1 Pré-liminar

34 2 Articulações liminares / metáforas teóricas
36 2.1 A perspectiva liminar
40 2.2 Teatralidade e convívio
42 2.3 A teatralidade e o real
45 2.4 Estética relacional
48 2.5 Hibridez e subversão cultural
51 2.6 A forma estética dos atos éticos
54 2.7 Estratégias que carnavalizam e construções grotescas
57 2.8 Liminaridades metafóricas.

60 3 Políticas do corpo (cenários peruanos)
62 3.1 Texturas corporais
65 3.2 Teatralidades fronteiriças
69 3.3 Communitas xamânica
80 3.4 Hibridações e técnicas mistas
92 3.5 Rituais situacionistas

102 4 Tramas da memória (cenários argentinos)
105 4.1 Bonecos obscenos
113 4.2 Teatralidade politicamente incorreta?
121 4.3 Práticas simbólicas de resistência
126 4.4 A arte de escrachar

139 5 Práticas de visibilidade (cenários colombianos)
142 5.1 Teatralidades do real
150 5.2 Communitas votiva
156 5.3 Rituais impudicos

166 6 Resistências lúdicas/cartografias do desejo
168 6.1 Teatralidades da Resistência (cenários mexicanos)
180 6.2 Estéticas liminares

191 Referências

Pré-liminar

> O teatro não preexiste nem transcende aos corpos no palco. Todo espetáculo nasce com data de vencimento, como a existência profana e material se dissolve no passado e não tem forma de conservá-la. Não há em consequência forma de conservar o teatro. Lembrar o teatro passado a partir do presente significa consciência da perda, da morte, percepção da dissolução e do irrepetível (DUBATTI, 2003c, p.7).

Esta é uma pesquisa sobre a teatralidade e não especificamente sobre o teatro. Nasceu da minha experiência pessoal como espectadora e pesquisadora de fenômenos e processos cênicos pelos quais comecei a perceber uma inefável pulsão, uma especie de ilegibilidade, um *plug* que me transferia da arte à vida e vice-versa, submergindo-me na incompreensão do fenómeno, se decidia optar por um dos dois planos. Sentia-me empurrada até os limites nos quais experimentava a fuga de todos os saberes, das fórmulas prontas para explicar a arte. Em algum momento perguntei-me se aqueles fenômenos poderiam ser delimitados como arte.

A problemática aqui exposta implica uma série de dificuldades. Ao me propor observar a teatralidade a partir de sua especificidade cênica e de uma perspectiva que adianto como liminar - conceito que tomo da antropologia social de Victor Turner e que procuro transpor para a arte - tento me aproximar de um corpus efêmero e da *performance*, pois a sua materialidade tem uma vida limitada ao instante no qual ocorre o fenômeno cênico, e que está inserido num conjunto de relações que o modificam. De alguma maneira trata-se de um 'objeto' de estudo 'estranho', que foge da objetividade e da fixação material e intemporal.

As práticas da cena a que me referirei expõem outro desafio, escapando das taxonomias tradicionais que têm condicionado a teatralidade: não representam nem partem necessariamente de um texto dramático prévio, mas têm-se configurado como escrituras cênicas e performances experimentais, associadas a processos de pesquisa, nas bordas do teatral, explorando estratégias das artes visuais e dentro da tradição da arte independente, desvinculadas de projetos institucionais ou oficiais. Dado o caráter processual, temporal, *não-objetual* dessas práticas, neste espaço apresentarei minhas reflexões em torno do campo da teatralidade, retomando ideias desenvolvidas por outros pensadores atuais.

Ao insistir na teatralidade como prática, reafirmo sua condição de fato, de atividade inserida no tecido dos acontecimentos da esfera vital e social. A palavra prática tem também uma dívida com a definição deste termo por Julia Kristeva. Ao transpor o termo para outro contexto e disciplina, a denominação 'práticas cênicas' tenta quebrar a sistematização tradicional e procura expressar o conjunto de modalidades cênicas – incluindo as não sistematizadas pela taxonomia teatral – como as performances, intervenções, ações cidadãs e rituais.

Mas, sobretudo, esta pesquisa se abre a outro território não teatral, não estético: os gestos simbólicos que colocam vontades coletivas na esfera pública e constroem de outras maneiras seu ser político. Não tendo um fim estético, produzem uma linguagem que absorve a percepção e suscitam olhares a partir do campo artístico. Nestas páginas também incluo as práticas políticas e simbólicas de alguns grupos, para refletir sobre a sua 'teatralidade' e sentido da *performance.*

Não pretendo construir nenhum *corpus* teórico sistêmico, nem nenhum modelo que de forma geral possa ser utilizado para medir ou limitar os processos cênicos. O tecido do meu olhar não supõe nenhuma narrativa linear. Os conceitos que seleciono vêm das provocações suscitadas pelas práticas artísticas da minha experiência de vida, das minhas pesquisas e leituras, da capacidade de determinados mestres de problematizar, das incitações produzidas por alguns criadores e das perguntas que tenho formulado no diálogo com a teatralidade latino-americana atual, que tem sido durante anos meu campo de vínculo e estudo.[1]

---

[1] Devo dizer que esta experiência de pesquisa e conhecimento tem sido um processo vivo, desenvolvido como 'trabalho de campo' e não como aprendizagem

Considero como possíveis lentes metafóricas as diferentes noções que utilizo, procedentes de disciplinas e de vários pensadores, abrangendo âmbitos como a filosofia da vida, a antropologia, a teatralidade, a cultura popular e os rituais festivos. As articulações que as relacionam poderiam sugerir uma sintaxe mais sincrônica que diacrônica.

Tal como manifestou Turner (2002, p.35):

> Frequentemente descobrimos que o sistema completo de um teórico não é aquele que nos oferece uma pauta analítica, mas as ideias dispersas, faíscas de reconhecimento que se desprendem do contexto sistêmico e são aplicadas na informação também disseminada.

Inclino-me pelos que pensam a teoria como ação metafórica, nômade e instável (TURNER, MANGIERI, STEINER, MIEKE BAL), como sentimento (BAKHTIN), como exercício-prática, não imposição do pensamento (FÈRAL-CULLER), como olhar político (BAHBHA)[2].

Apesar do uso e do gosto pelo prefixo 'pós', com todas as consequências associadas a esta nova 'norma cultural' – a inclinação pelo fragmentário, o residual, o sincrônico, o esquizoide, e, inclusive, o que alguns têm identificado como "uma nova superficialidade que encontra-se prolongada tanto na 'teoria' contemporânea quanto em toda uma nova cultura da imagem ou simulacro" (JAMESON, 1991, p. 21), nos espaços habituais de produção e discussão teórica ainda se polemiza com tal neo-canonização. De

---

de livros, em contato direto com as práticas e laboratórios de prestigiosos criadores. Tal experiência tem sido possível graças aos encontros propiciados pela *Escola Internacional de Teatro de América Latina e el Caribe* fundada e dirigida por Osvaldo Dragún, escola virtual, itinerante e não-governamental, que parecida com as *communitas* liminares tem gerado espaços efêmeros e intersticiais.

[2] Estou especialmente em dívida com aqueles que têm se dedicado a ensinar e pensar a teoria como uma prática metafórica. Penso particularmente em Gabriel Weisz e Tatiana Bubnova, acadêmicos e investigadores da Faculdade de Filosofia e Letras e do Instituto de Investigações Filológicas da UNAM, com quem tive o privilégio de ter aulas de teoria literária.

modo geral, a inclinação pelo 'pós' também tem priorizado o uso de citações de autoridade, sobretudo daquelas que representam a filosofia apocalíptica produzida há mais de vinte anos, em certas ocasiões recorrendo a uma mesma construção do discurso linear, duro, falocêntrico, que tiveram a ilusão de destronar.

Desde os anos cinquenta, alguns estudiosos – penso fundamentalmente em Michael Kirby[3] – têm manifestado suas preocupações acerca das mudanças de paradigma e a hibridação das artes cênicas contemporâneas.[4] Por volta dos anos oitenta se começou a falar da representação como esfera do deslocamento (CARLSON, 1997, p. 497), enfatizando a necessidade de uma visão crítica-teórica além dos posicionamentos tradicionais que tinham considerado o teatro como um sistema semiótico fechado. Também neste período, um dos teóricos que aqui retomo, apresenta um novo texto no qual reflete sobre os nexos entre "drama social" e teatro, mostrando uma síntese da teatralidade pós-moderna daquela década, o qual pode dar uma ideia das transformações artísticas às quais me estou referindo:

> Como é comum no teatro pós-moderno (posterior à Segunda Guerra Mundial), às vezes o texto é construído por meio dos ensaios, os textos de escritores teatrais se desarticulam para articulá-los novamente. Não há um privilégio do texto. Elementos e mecanismos como o espaço teatral, os atores, o diretor, o uso dos meios (a amplificação e distorção da linguagem, o uso de telas de televisão, trechos de filmes, projeções, fitas sonoras, música, jogos sincrônicos dos movimentos dos lábios, fogos de artifício, etc.) e a separação sustentada entre personagem e ator por meio de muitos dispositivos e mecanismos, se articulam de maneira flexível e se rearticulam como reflexões de uma vontade comum em raros momentos, quando a *communitas* se instaura entre os membros do grupo teatral. (TURNER, 2002, p. 83-84).

---

[3] Estética e Arte da Vanguarda.

[4] "[...] nos últimos anos, algumas encenações têm começado a relacionar o teatro com as outras artes. Estas montagens, assim como as apresentações em diversos espaços não convencionais, nos obrigam a examinar o teatro sob uma nova luz, e sugerem perguntas em volta da palavra em si: 'Teatro' (KIRBY, 1976, p. 61)

Vinte anos depois, e numa situação teatral bastante próxima à descrita por Turner, se continua insistindo na natureza híbrida do artístico, na transgressão das definições[5] e na necessidade de outros olhares conceituais para pensar os fenômenos cênicos atuais.

O teatro, ainda quando integra elementos de outras artes na sua complexa corporalidade cênica, tem desenvolvido uma extensa história de fixações, convenções e definições dramático-teóricas. No percurso de mais de vinte anos a arquitetura teatral manteve – com uma impressionante obediência – as premissas de uma concepção dramática sistematizada pela teoria aristotélica. Com exceções na história da teatralidade – a arte dos trovadores na época medieval, a *Commedia dell'Arte* da Renascença, alguns momentos de Moliére – apenas no final do século XIX começam a produzir-se decomposições sistemáticas e quebras do corpo dramatúrgico: estou pensando em Jarry e no último Strindberg. Durante o século XX, e fundamentalmente sob o impulso das vanguardas e a radical proposta de Artaud, a teatralidade começou a variar sua arquitetura e linguagem, com menos peso no discurso verbal, desestruturação da fábula, mudanças radicais na noção psicológica da personagem, ruptura com o princípio de mimese e com o realismo oitocentista, e uma acentuada preponderância do corporal e do vivencial. Esta situação, até a segunda metade do século XX, passou por um acelerado processo de radicalização, fazendo da cena teatral contemporânea um espaço mais híbrido a partir de uma maior presença das artes visuais, as mídias, e as ações da *performance*. A continuidade de algumas destas estratégias tem gerado oxigenantes fendas na teatralidade atual.

A partir da quebra das textualidades – que foi configurando nas artes de vanguarda a tendência ao azar, ao processual, ao mutável e ambíguo nas experimentações cênicas iniciadas por John Cage – a teatralidade foi se contaminando ou hibridizando com outras artes. Esta situação fez com que, na metade do século XX, criadores e estudiosos como Michael Kirby chegassem a estabelecer para si mesmos a necessidade de outras terminologias para conceituar o novo teatro. Os textos cênicos foram mais do que nunca verdadeiras travessias, espaços de encruzilhadas nos quais se reconheciam múltiplas disciplinas, estilos, discursos e vozes. Escrituras sem dependência do texto prévio a representar foram aparecendo nos mais insólitos espaços; os eventos teatrais não se sustentavam necessariamente numa estrutura informativo-narrativa. "Qualquer material escrito, e inclusive material não-verbal, pode servir como 'texto' para uma apresentação" (KIRBY, 1976, p. 67)[6]. A *performance*, o imprevisível, o extraordinariamente efêmero, os rituais irreproduzíveis contaminaram as textualidades cênicas vanguardistas que muitos chegaram a considerar como *collages*.

---

[5] "Hoje, a teatralidade analítica no teatro opera pelo questionamento de todas as categorias teatrais", afirma Helga Finter no ensaio incluído na revista argentina *Teatro al Sur*, 2003, p. 29-39.

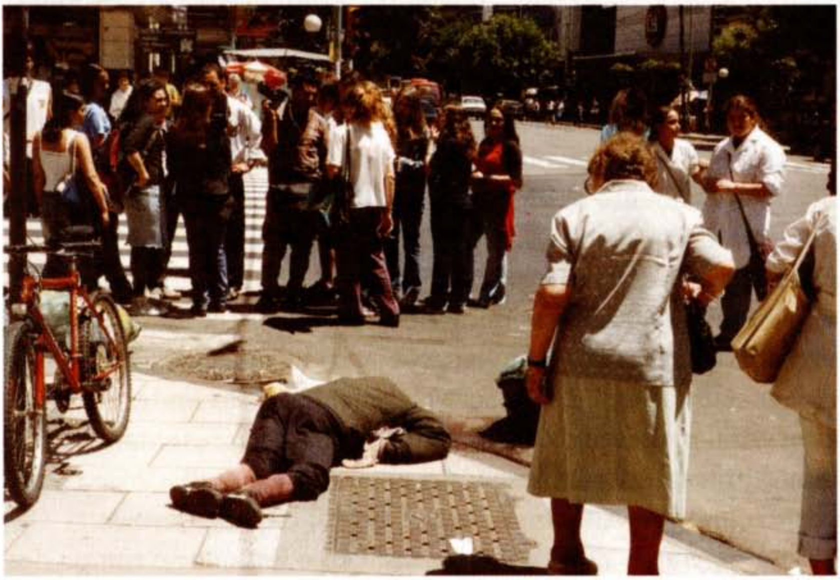
A arte que hoje acontece em algumas cidades do mundo significa um desafio para os olhares ortodoxos que seguem pensando na produção artística de forma segmentada. Vou dar como exemplo a 'intervenção' urbana *Filoctetes, Lemnos* em Buenos Aires, coordenada por Emilio Garcia Wehbi – artista plástico e cênico – que numa manhã de novembro de 2002 fez aparecer vários corpos imóveis em pontos distintos da cidade. Tratava-se de vinte e três bonecos hiper-realistas colocados em lugares muito frequentados da cidade por uma numerosa equipe interdisciplinar, que se interrogava sobre as relações entre os transeuntes e os moradores de rua. As reações que este evento provocou foram muito diversas. Vários cidadãos, desesperados ante a presença dos corpos, que acreditavam serem reais, pediram auxílio às instituições competentes; outros, a grande maioria, passavam tranquilos, insensíveis frente a uma paisagem urbana que começava a parecer normal[7]. Considero esta ação e seu contexto como situação exemplar para refletir sobre os efeitos da "interferência da fronteira entre espaço estético e real" (2003, p. 37), sugerida por Helga Finter.

---

[6] Em 1995, numa entrevista que fez parte do video *Persistência da Memória*, que homenageava os 25 anos do Yuyachkani, Miguel Rubio expressava uma ideia muito similar.

[7] Esta ação aconteceu em Buenos Aires depois da crise de dezembro de 2001.

Filoctetes, Lemnos em Buenos Aires
Foto: Arquivo Emilio G. Wehbi.



Intervenções urbanas como esta, assim como muitas ações e instalações cênicas que hoje estão acontecendo em algumas cidades latino-americanas, desenvolvidas em ruas, praças, galerias e eventualmente em teatros, por gente de teatro, *performers*, artistas plásticos, desenhistas, dançarinos, músicos, estudiosos ou especialistas no campo da imagem, são indicadores das notáveis mudanças que têm acontecido no universo das artes cênicas neste continente.

Interessa-me estudar a condição liminar que reside numa parte dessas teatralidades atuais, nas quais se entrecruzam não só outras formas artísticas, mas também diferentes arquiteturas cênicas, concepções teatrais, olhares filosóficos, posicionamentos éticos e políticos, *universos vitales*, circunstâncias sociais. Não desejo me referir à teatralidade como um conjunto de especificidades territoriais desligado de outras práticas e disciplinas artísticas. No melhor dos casos, gostaria de observá-la como uma situação em movimento, redefinida pelas práticas artísticas e humanas.

Este estudo procura analisar a utilização das estratégias artísticas nas ações políticas e nos protestos cidadãos, e refletir sobre a sua possível teatralidade. Também pretende considerar o ressurgimento de uma politização na arte, através de práticas carnavalescas, lúdicas e corporais, e o desenvolvimento de uma atitude estetizante das práticas políticas com propósitos muito diferentes dos desenvolvidos pelos sistemas totalitários

Inicialmente associei o conceito de liminar aos conceitos de hibridação (BAHBHA; CANCLINI), contaminação, fronteiriço (LOTMAN; BAKHTIN), *excentris* (LINDA HUTCHEON), indicando essa região trans-disciplinar onde se entrecruzam o teatro, a *performance art*, as artes visuais e o ativismo, e aproximando-a do conceito de exílio, da não territorialidade, do mutável e transitório, do processual e inacabado, do fato de apresentar mais do que representar, sem tampouco expor a negatividade do termo representação.

A partir de que Turner introduziu o liminar no campo dos estudos teóricos, este termo se direciona à relação entre o fenômeno - ritual ou artístico - e o seu entorno social, aspecto que tem começado a ser particularmente atendido pela estética relacional. A minha percepção do liminar sugere o termo como um espaço no qual se configuram múltiplas arquitetônicas,[8] como uma zona complexa onde se cruzam a vida e a arte, a condição ética e a criação estética, como uma ação da presença num meio de práticas *representacionais*.

No percurso dos processos de pesquisa que acompanharam a realização deste estudo, vivenciei experiências que me fizeram repensar o lugar da teoria para estudar uma arte em situação de precariedade, em diálogo com a vida[9] e exercida a partir do compromisso ético. Pretender estudar a arte cênica que hoje acontece em múltiplos cenários urbanos e artísticos de América Latina implica em nos interrogar sobre as características, molduras e contaminações nas artes contemporâneas, assim como seus entrecruzamentos e diálogos com a realidade. Seria estéril tentar fechar num laboratório estas manifestações artísticas, isolá-las das suas realidades e tentar aplicar-lhes procedimentos abstratos academicistas. Como tem sido dito, "se existe um lugar no mundo onde a arte teatral e a sua prática têm no dia a dia uma função política, social e cultural relevante, esse lugar é a América Latina"[10]. Abrir um espaço de reflexão sobre a constituição das atuais teatralidades liminares neste continente não só implica em desenvolver uma análise sobre o seu complexo hibridismo artístico, mas também considerar as suas articulações com o tecido social no qual estão inseridas.

---

[8] A arquitetônica é um conceito elaborado por Bakhtin a partir da inversão da ideia kantiana. Indica um sistema personalizado no qual se expõem as relações do indivíduo com o seu tempo e espaço.

[9] Nos meses de julho e agosto do ano 2004, tive a oportunidade de visitar alguns dos cenários culturais e sociais que cito na minha pesquisa, graças aos recursos do Programa de Apoio aos Estudantes de Pós-Graduação da

> A historiografia da arte, na qual tem predominado um olhar formalista e estetizante, que evita as 'contaminações' do seu objeto, tem tendência a relegar ou subestimar a dimensão política dos posicionamentos dos artistas e das suas produções. Por outro lado, a partir da historiografia política, as questões artísticas ficam reduzidas a meros ornamentos, ilustrações da palavra, desconhecendo o seu potencial revulsivo, sua espessura como representação e a especificidade das suas linguagens. (LONGONI, 2001, p. 19)

Usando a expressão 'hibridismo artístico' me dirijo à configuração de um tecido contaminado pelos entrecruzamentos de modalidades e disciplinas diversas, como a dança, o teatro, as

---

Universidade Nacional Autônoma do México. O contato com alguns criadores, investigadores e grupos de ação cultural e intervenções urbanas nas cidades de Lima, Buenos Aires e São Paulo me proporcionou vivências fundamentais para o questionamento e reconsideração do meu próprio olhar teórico.

[10] Faço uso deste enunciado de Olivier Poivre d'Arvor, diretor da Associação Francesa de Ação Artística, inserido nas páginas de *Teatro al Sur*, n..23, p. 41, nov. 2003) e que em forma de intertexto é ressaltado no artigo *"Tintas frescas, un puente entre Francia y América Latina".*

artes visuais, a *performance art*, ou à configuração de um tecido de relações 'transversais' entre diferentes aspectos das diversas artes; não pretendendo de maneira alguma reduzir a análise ao campo estético ou exclusivamente formal. Qualquer tentativa de documentar ou estudar as contaminações na arte desvinculadas da sua relação com o entorno reduziria a sua complexidade e anularia uma parte do espesso tecido arte/sociedade ou arte/realidade. Interessa-me insistir na liminaridade como *antiestrutura* que coloca em crise os *status* e hierarquias, associados a situações intersticiais, ou de marginalidade, sempre na beira do social e nunca fazendo comunidade com as instituições. Esta é a razão da necessidade de remarcar a condição independente, não institucional e o caráter político das práticas liminares.

No campo cênico latino-americano, a partir de 1991, Miguel Rubio (2001, p. 100)[11] constatava a existência de "um teatro de fronteiras e limites dificilmente classificáveis", "multidisciplinar e limítrofe com a dança, artes visuais e sonoras, espaciais, linguagens de impressões fortemente visuais que se impõem ao espectador". Relendo *Notas sobre Teatro*, constato que a melhor reflexão será essa que procede do fato teatral e de seus praticantes, gente de teatro. O liminar não é nenhuma novidade imposta pelo pensamento teórico, já é uma situação vivenciada por uma prática experimental ou pelo menos não tradicional que a partir das últimas décadas tem marcado com bastante determinação a teatralidade latino-americana.

Acredito – em concordância com o que Miguel Rubio expõe – que a partir dos últimos anos da década de noventa, o teatro latino-americano transitou por escrituras mais visuais, influenciadas pelas indagações no território da plástica, o Accionismo e a instalação, incursionando por processos que implicam sutis questionamentos conceituais e críticos. Neste sentido menciono algumas referências entre as quais também estão aqueles que são objeto do meu estudo: *Yuyachkani, La otra orilla* e *Angel Demonio*, de Lima; *Mapa Teatro* e algumas criações de *La Candelaria*, de Bogotá; *Periférico de Objetos* e *Catalinas Sur*, de Buenos Aires; o *Teatro da Vertigem*, o *Núcleo Bartolomeu de Depoimentos*, e *Macunaíma* de São Paulo; *Teatro Obstáculo* de Cuba-Miami; O *Patogallina*, do Chile; *Malayerba*, de Quito; *Teatro de los Andes, da Bolivia*, entre outros. E a estes processos não chegaram por moda ou por necessidade de se afinar com as práticas estéticas dos 'pós'. Em todo caso seria necessário pensar estes discursos e estratégias cênicas em diálogo com as suas cronotopias, lembrar que a partir dos anos noventa e de modo crítico até o final dessa década, os cenários sociais, econômicos e políticos deste continente começaram a ser mais espetaculares e midiáticos. Numa sociedade de discursos esgotados, onde a população civil tem explorado recursos de representacionismo, e tem usado o seu próprio corpo como meio de expressão num entorno que midiatiza todas as intervenções, a teatralidade, como a vida, tem que reinventar-se a cada dia, assumindo o mesmo risco, a mesma fragilidade e sobrevivência que marca os espaços onde se insere.

---

[11] Diretor e fundador do grupo peruano *Yuyachkani*, com mais de trinta anos de trabalho. Além de dirigir numerosas criações cênicas, é também autor de vários ensaios, artigos e dos livros: *Notas sobre Teatro*, Lima-Minnesota, 2001 e *El Cuerpo Ausente* (*performance* política), Grupo Cultural Yuyachkani, Lima, 2006.

Em mais de uma ocasião tenho escutado alguns criadores referirem-se às suas criações como não pertencentes ao território estético, insistindo em separá-las da "zona protegida da arte", propondo-as como "rituais públicos e participativos"[12]. Relaciono estas afirmações à ideia de "rituais dialógicos", proposta por Paul Gilroy, em que os espectadores adquirem funções participativas em processos coletivos e catárticos e podem chegar a criar uma comunidade (BAHBHA, 2002, p. 50).

Em Lima, como em Buenos Aires, artistas plásticos e de outras disciplinas têm-se organizado coletivamente para realizar ações públicas e participativas que têm chegado a incidir no rumo político e social das suas comunidades. Refiro-me sucintamente a duas destas ações: a realizada na Praça de Armas de Lima, Peru, no ano 2000, onde se lavou em público, junto à multidão, a bandeira peruana, ação convocada pelo *Colectivo Sociedad Civil,* que, na opinião de Gustavo Buntinx, contribuiu para o derrocamento da ditadura de Fujimori[13]. E os *escraches*[14] realizados em Buenos Aires com a participação de coletividades como o *Grupo Arte Callejero* e *Etcétera,* em conjunto com a Associação *H.I.J.O.S*, que colocaram em evidência residências de alguns dos responsáveis pelas desaparições, torturas, roubos de crianças e a morte de milhares[15] de argentinos durante a última ditadura.

---

[12] Estou-me referindo às palavras de Gustavo Buntinx durante o encontro com vários artistas das artes plásticas e a performance, no Centro Cultural San Marcos, Lima, 24 de julho de 2004. Duas semanas depois, em Buenos Aires, Carolina Golder do *Grupo Arte Callejero* utilizava frases similares.

Este tipo de evento – rituais comunitários – nos quais fica transparente a responsabilidade cidadã do artista, incita a uma reflexão além das taxonomias estéticas. Interessa refletir sobre as dimensões de convívio (DUBATTI, 2003, p. 6)[16], sobre o caráter das performances, efêmeras, *acionistas,*[17] participativas, políticas e éticas destas práticas.

Na América Latina, a necessidade de manter vivo o teatro como ato de convivência, como espaço de diálogo e encontro, foi decisiva na procura de novos temas, de novas formas de escrita e de nova produção cênica. Essa urgência impulsionou a criação dos teatros independentes e de criação coletiva. Diversos grupos teatrais nascidos na Colômbia, Argentina, Peru e Brasil, que conseguiram ganhar espaços próprios reconhecidos e apoiados pelo seu público, à margem de qualquer apoio ou compromisso institucional, têm sido e são ainda importantes núcleos de cultura viva, referências essenciais para todo estudo sobre os processos culturais em qualquer um desses países. Eles criam os espaços possíveis para pensar a liminaridade, pois, assim como Turner, vinculam este conceito a situações de marginalidade, fora das estruturas sociais.

---

[13] "O poder também se define no aspecto simbólico, no cultural, no econômico, assim como no militar", argumentava Buntinx em função da repercussão da ação do *Colectivo Sociedad Civil*, no encontro que teve lugar no Centro Cultural San Marcos, Lima, 2004.

[14] *Escrache*, de "escrachar", é uma palavra procedente do lunfardo argentino que significa pôr em evidência.

[15] A cifra reconhecida pela sociedade civil fala de trinta mil desaparecidos.

[16] Segundo observação de Jorge Dubatti, "o teatro é uma das manifestações de convívio de essa 'cultura viva' transmitida durante séculos até o presente, onde a letra palpita *in vivo*" (2003, p. 6) e na qual se recupera a celebração da festa, do ritual, do encontro de presenças que foi o ato de fundação da teatralidade a partir de a Antiga Grécia. Este olhar também nos interessa articulado aos estudos de Bakhtin sobre a cultura ritual e de celebração das antiguidades gregas, a cultura popular medieval e da renascença, não oficial, o carnaval e a festa, sempre fontes de teatralidade e manifestações artísticas.

[17] Do *Accionismo Vienense.*

Este outro jeito de produzir - no sentido de criar - o fato cênico foi redefinindo um conceito de teatralidade cada vez menos apegado ao exercício das hierarquias teatrais e aos mecanismos da encenação. Os longos processos de pesquisa e experimentação na procura de temas, linguagens e meios, - incluindo em certas ocasiões trabalhos de pesquisa de campo, com critérios e práticas mais coletivas e *heterárquicas*[18] - foi configurando escrituras cênicas onde o texto dramático não era um ponto de partida, mas um elemento mais do corpo cênico, resultante dos processos da dramaturgia do ator.

A resistência de alguns criadores por transpor suas criações cênicas para um texto escrito indica uma teatralidade que não só se situa numa verdadeira independência do texto dramático, mas que é concebida essencialmente como efêmera, processual, de *performance*, unicamente possível a partir de um tempo e espacializações cênicos. "Minha resistência à publicação dos textos nos quais trabalho [...] é porque não acredito no valor dos textos que surgem daqueles sucessos e acontecimentos que se produzem no palco, que também não podem ser transmitidos pelas didascálias", expressa Ricardo Bartis[19] (1998, p. 84-85), em aberta discordância a um teatro onde "o texto ganha uma supremacia ideológica em relação à forma e[o] corpo" (p. 85)

Se as discussões da arte contemporânea têm considerado como signo fundamental da mudança uma noção de obra que não se limita à coisificação, à produção de um objeto específico; em se tratando do teatro é importante remarcar a existência do fenômeno cênico além das representações de um texto prévio.

---

[18] O uso do prefixo *hetero* indica uma forma de ordenamento diferente do hierárquico, numa disposição mais diversificada e sem sujeição a um pensamento único. Interessa-me também como indicador de uma relação mais horizontal e menos vertical.

[19] Ricardo Bartis, fundador e criador do *Sportivo Teatral*, um dos nomes mais significativos da cena experimental de Buenos Aires.

Uma problemática da qual ainda não se tem consciência nas discussões sobre a arte cênica é a noção mesma de texto. Objeto de re-significações a partir da expansão semiótica e do pensamento pós-estruturalista, o conceito de texto abarca um conjunto de práticas significantes tão diversas como produções pictóricas, musicais, rituais, religiosas, mágicas e oraculares. Esta re-elaboração do termo tem aberto perspectivas fundamentais para a consideração dos diversos textos que integram o processo teatral: textos performáticos, icônicos, cênicos, espetaculares e dramatúrgicos.

É importante enfatizar estas características porque as teatralidades que estou propondo estudar estão mais imersas nos processos de escrita ou criações cênicas que nos tradicionais processos de encenação. Da subjugação do teatro à *mise en scéne,* como representação de um texto prévio que inclusive sobrevive como escrita dramática, deriva a situação de um ator submetido a interpretar a criação do dramaturgo/diretor. O outro jeito de conceber o fato teatral, como criação cênica onde o texto dramático é bombardeado[20], debilitado e não funciona como dispositivo essencial, também implica outras formas de participação no processo criativo, especialmente para o ator que já não é só intérprete de uma personagem, mas criador de uma entidade ficcional, co-criador do acontecimento cênico ou inclusive *performer* que trabalha a partir da sua própria intervenção ou presença, condição que caracteriza os praticantes das teatralidades que nos interessam.

Um estudo dos entrecruzamentos entre as práticas teatrais e as artes performáticas teria que reconhecer a performatividade como aspecto fundamental da teatralidade, assim como a execução ou encenação de imagens através do corpo do ator. O que no teatro tem-se denominado de 'texto performático' implica uma escritura gestual, uma prática corporal. A palavra *performance* também tem sido utilizada para sinalizar a representação ou execução de uma obra teatral e em geral cênica. Mas é necessário considerar a particularização que teve esta denominação na década de sessenta, quando os artistas plásticos abandonaram os espaços seguros dos museus e impregnaram suas obras de recursos do representacionismo, gerando uma espécie de teatralização das artes plásticas, sendo estas ações ou execuções conhecidas como *happenings* e *performances*. Assim começou o reconhecimento de uma prática conhecida como *performance art*, forma migrante que se transportou das artes visuais até as artes cênicas e que desde então foi ganhando espaço, diferenciada das tradicionais estruturas teatrais.

---

[20] Interessa-me esta dimensão que metaforicamente chamo de bombardeado em relação aos rompimentos e debilitações dos aspectos dramáticos numa parte do teatro atual. Numa dimensão similar, Josette Feral fala de um "texto perfurado" (2004, p. 109) ao referir-se ao 'texto performático' como um dos componentes, entre tantos, da representação.

Em múltiplas ocasiões Richard Schechner (1990, p. 330) tem feito referência a dois tipos de teatro: um inscrito na tradição da encenação e outro que se refere à *performance text*, explicando este último como "um processo com múltiplos canais de comunicação criado pelo ato espetacular". Para Josette Féral (2004, p. 109), o 'texto performático' remete à noção de 'performatividade', o que "faz pensar no que está na base mesma do trabalho do ator" (p. 127), onde o texto é perfurado[21] sem ocupar um lugar primordial, inseparável da sua execução cênica.

Na metade da década de oitenta, Barba; Savarese afirmavam que:

> A distinção entre um teatro baseado num texto escrito ou composto preliminarmente e utilizado como matriz da encenação, e um teatro no qual o texto significativo seja somente o texto performático, representa muito bem, a um nível intuitivo, a diferença entre 'teatro tradicional' e 'novo teatro. (1990, p. 77).

---

[21] Em diálogo com essa ideia do texto perfurado, pensamos como exemplo de rupturas textuais, num sentido totalmente diferente do propósito de pôr em cena uma obra dramática, as escrituras cênicas que não procuram representar a ideia de dramaturgo algum, mas que se tecem como relações tangenciais, travessias, diálogos com algum pré-texto.

Em sintonia com esta ideia, quero me referir ao uso que fazia Victor Varela[22] da categoria *performance text* para identificar o texto de uma das suas obras, *La Cuarta Pared.* Esta criação teve como ponto de partida uma primeira escritura do próprio diretor, implicando num longo processo de pesquisa, experimentação e fragmentações, a partir do qual nasceu um complexo texto performático. *La Cuarta Pared* foi o acontecimento teatral mais marginal, transgressor e contestatório na cena e na sociedade cubana nos finais da década de oitenta, um divisor de *águas* que necessariamente tem de ser levado em conta ao se fazer qualquer retrospectiva do teatro cubano das últimas décadas.

La Cuarta Pared / Teatro Obstáculo.
Foto: Juan Enrique González Careaga

---

[22] Autor, ator e encenador teatral e artista plástico cubano, fundador do grupo *Teatro Obstáculo,* que na década de oitenta, representou ao setor mais contestatório da cena cubana. Criador de memoráveis espetáculos, migra para Buenos Aires e posteriormente para Miami, onde segue trabalhando. Tem publicado *El árbo del pan y Biblis* e tem em processo editorial *El texto imposible,* uma antologia da sua obra teatral.

Féral (2004, p. 111) introduz uma terceira categoria – o 'texto espetacular' – com a qual resume as noções de texto e texto performático como "o resultado de um apertado tecido entre o texto e os outros elementos da representação". Esta nova taxonomia neutraliza a diferença no uso dos termos indicados por Schechner e Barba para distinguir teatralidades, que se configuram sob o formato da 'encenação' ou do texto performático e que indicam maneiras distintas de abordar a cena. Em todo caso, as criações cênicas – 'espetaculares', segundo Féral – que me interessam estudar estão mais determinadas pela dimensão performática e visual das suas propostas do que pela dependência de um texto prévio. Prefiro considerar a condição espetacular – não como texto, mas como prática – para dar conta de situações performáticas produzidas de forma espontânea na vida cotidiana, que conseguem uma expressividade simbólica pelo uso de determinados dispositivos de linguagem, e que, no entanto, não pretendem ser fixadas nem lidas como eventos artísticos. A noção de espetáculo já foi assinalada por Guy Debord para referir-se às produções espetaculares das sociedades de consumo. Como apontou Helga Finter (2003, p. 36), o espetáculo que se dá como 'realidade' não é consciente da sua teatralidade. Na atualidade, assistimos à produção de situações espetaculares produzidas de forma espontânea a partir de baixo – não a partir de hierarquias institucionais – que dão conta de um olhar dissidente, inconformado, diferente da norma estabelecida pelo poder, tal como aconteceu nos panelaços, no mês de dezembro de 2001, na Argentina, ou em Oaxaca, México, em agosto de 2006.

Procurando uma maior distinção entre os conceitos de encenação e o de escritura ou criação cênica, retomo as definições da tradicional *mise en scéne*, termo francês utilizado a partir das primeiras décadas do século XIX, sendo traduzido no âmbito hispânico como *'puesta en escena'*, *'dirección'* ou *'montaje'* (PAVIS, 1983, p. 384). Na opinião de Veinstein (1955)[23], a denominação *'puesta en escena'* (encenação) designa o conjunto dos meios de interpretação na cena, cenários, iluminação, música e atuação, assim como a atividade que consiste na disposição em certo tempo e espaço da atuação, dos elementos de interpretação cênica, e de uma obra dramática (citado por PAVIS, 1983, p. 385). A encenação é entendida, de modo geral, como transposição da escrita dramática, e implica num processo no qual deve ser evidenciado o sentido aprofundado do texto dramático, a explicação do texto 'em ato' (Idem, p. 386).

---

[23] *La Mise en scéne théâtrale et sa condition esthétique*. Paris: Flammarion, 1955. Tradução ao espanhol: *La Puesta en escena*. Buenos Aires: Cia Gral. Fabril.

A tradicional sujeição da encenação ao texto dramático foi combatida por criadores como Artaud, que não considerava o teatro como reflexo de um texto escrito[24], nem como simples projeção de duplos que nascem com a dramaturgia (ARTAUD, 1969, p.103). No seu empenho por devolver a teatralidade ao teatro, Artaud propõe um caminho diferente no qual as obras nascem da cena, recuperando uma linguagem de gestos sem nenhuma dependência de um texto prévio: "toda criação nasce da cena" (Idem, p. 87).

Nestas propostas, ou solicitações[25], reconheço os primeiros delineamentos de criações cênicas que priorizam a dimensão visual ou performática. A metáfora de um 'corpo sem órgãos' (CsO), sugerida por Artaud, poderia ser entendida – levando em conta a sua carga de pulsões e a sua característica parricida – na procura de uma teatralidade menos racional e mais corporal. Numa relação metafórica, a demanda de um 'corpo sem órgãos' pode esgrimir-se contra a noção de encenação, se entendemos esta como sinônimo da montagem de um texto que prioriza a linguagem verbal. O CsO proposto por Artaud é a expressão de um corpo com vontades, de um *corpus* libertado, erotizado; um corpo humano, político ou teatral. É a teatralidade sem cotações de representacionismo, driblando a marcação da tradicional organização drama/representação. O texto ali está quebrado, perfurado. O teatro das contaminações, das pestes, do desejo, das vontades, que não precisa legitimar-se num sistema, parecia ter em Artaud uma primeira metáfora conceitual.

---

[24] "[...] A expressão 'encenação' tem adquirido com o uso esse sentido depreciativo somente por causa da nossa concepção europeia do teatro, que dá primazia à linguagem falada sobre todos os outros médios de expressão". Cartas sobre el lenguaje. Primera carta, París, 15 de septiembre de 1931. En *El teatro y su doble*, p. 141.

[25] Gosto da palavra com a qual Derrida define os anseios que Artaud nos deixou em *El Teatro y su Doble:* solicitações. Ver "El teatro de la crueldad y la clausura de la representación", en *La escritura y la diferencia*, p. 322.

Uma parte importante do teatro latino-americano das últimas décadas tem desenvolvido suas criações a partir das escrituras corporais dos atores, das improvisações e achados cênicos. Acredito que a noção de *performance text* baseada no trabalho performático – no sentido de execução dos atores, ou inclusive de representação – pode dar conta das teatralidades corporais que a partir dos anos oitenta foram se desenvolvendo na América Latina e nas quais seria preciso reconhecer o impulso revitalizador do *Odin Teatret* e de Eugênio Barba. A contribuição das formas de trabalho do *Odin* em sua passagem pela América Latina, especialmente depois do Encontro de Teatros de Grupo organizado por *Cuatrotablas* em Ayacucho (1978), é comentada criticamente por Miguel Rubio. Pela importância desta reflexão, estendo-me na citação:

> A chegada do *Odin* por estas terras produziu definitivamente um sistema teatral na América Latina e foi em Ayacucho, no meu entender, que se assentaram as bases desta influência. Penso que a sua aceitação e rejeição ao mesmo tempo foi causada pelo fato de haver um movimento teatral emergente com muita clareza do que tinha que ser feito, mas ao mesmo tempo bastante retórico; revolucionário em ideias, mas em muitos casos conservador nas formas, sem iniciativas muito claras para o ator e a sua técnica. Este é um ponto importante, porque esse vazio permitiu ao *Odin* dar-nos uma alternativa teatral, direcionada fundamentalmente para o ator. As técnicas são as maneiras como respondemos às nossas necessidades, os grupos precisávamos de ferramentas novas que fossem úteis para enfrentar novos cenários e novos públicos. Na maioria dos casos vínhamos resolvendo empiricamente estas necessidades, mas, quando nos confrontamos com o *Odin*, achamos todo um sistema para o teatro que nutria-se

> das fontes mais importantes da tradição teatral do Ocidente e da Ásia. Isto não foi entendido em toda a sua dimensão por aqueles que, fascinados pelo que viam, digeriram mal as informações, e se arriscaram acriticamente repetindo basicamente formas e não descobrindo que embaixo delas havia princípios onde se conectam e realizam as obras de arte [...] (RUBIO, 2001, p. 148).

Como indica Miguel Rubio, entre as contribuições do *Odin* ao teatro latino-americano destaca-se o fato de propiciar a relação com uma técnica que ofereceu aos atores outras ferramentas para desenvolver escrituras mais performáticas.

As demonstrações de trabalho empreendidas por atores e atrizes peruanas(os), colombianas(os), brasileiras(os), ou cubanas(os), mencionando exemplos que mais trago na memória, a partir das demonstrações de Iben Nagel Rasmussen, Roberta Carrieri, Julia Varley, dirigidas por Barba, podem ser considerados modelos do alto nível alcançado nos processos de criação, treinamentos e dramaturgias do ator[26].

Quando, em 1988, *La Candelária* estreou *El Paso: parábola de un camino*, no Festival Ibero-Americano de Teatro de Cádiz, foi necessário considerar uma notável mudança nos discursos cênicos deste conhecido grupo. *La Candelaria*, dirigida por Santiago Garcia em Bogotá, junto com o *Teatro Experimental de Cali*, fundado e dirigido por Enrique Buenaventura, tinham sido os grupos colombianos iniciadores de um peculiar sistema de criação e produção na América Latina: a criação coletiva, que retomava princípios reflexivos e ideológicos do teatro brechtiano e formas de trabalho já desenvolvidas pela *Commedia dell'Arte*.

A modalidade da criação coletiva privilegiava a construção da fábula ou a intriga – como tinha proposto Brecht – a partir do amplo material acumulado pelos atores durante os processos investigativos. Para este novo espetáculo – *El Paso – La Candelaria* permitiu-se a exploração de universos subjetivos em circunstâncias de violência e ameaças. O resultado foi uma estranha 'obra' com uma característica diferente das anteriores: uma espécie de texto performático com algumas inserções de diálogos. A maior parte do texto era uma escritura em didascálias que tentava dar conta dos silêncios e de ações minimalistas. Em cada representação, os atores produziam partituras e diálogos que não estavam estritamente fixados, que não tinham que ser mecanicamente memorizados. Nas notas de dramaturgia publicadas posteriormente podia-se ler situações como esta: "o que foi dito entre dentes poderia ser" (Teatro *La Candelaria*, 1991, p. 16) ou didascálias como:

---

[26] Consultar: "Des/tejer, des/montar, de/velar", prólogo de Ileana Diéguez a *Des/tejiendo escenas. Desmontajes: procesos de investigación y creación*. México: UIA-INBA-CONACULTA, 2009, pp. 9-20.

> A Senhora segue discutindo com o amante. Ela quer ir embora, do jeito que for. Esses homens são muito suspeitosos, podem ser detetives enviados pelo marido. A discussão fica cada vez mais quente até o momento em que o amante joga uma mala no chão com inusitada violência.
>
> Para a música de ópera (p. 25) [...]
> De imediato todos ficam absortos em seus próprios pensamentos.
>
> Há uma longa pausa.
> De repente Don Blanco, que estava comendo um prato com caldo de peixe, começa a sacudir os braços como se estivesse se afogando (p. 35).

No plano da escritura dramática *El Paso* permaneceu como um estranho texto que já anunciava outra configuração da teatralidade, com quadros metafóricos que não poderiam ter sido costurados de forma linear, pois já não contavam uma história, mas apenas nos faziam participantes de uma situação densa e ambígua.

> [...] aqui não acontece nada... ou melhor, menos que nada... de fora chegam notícias... são cada dia piores... em *Torrente* por exemplo na semana passada mataram outros seis homens[...] (Teatro La Candelaria, 1991, p. 20).

Meses depois, em janeiro do ano seguinte, (1989), as sedes do grupo *La Candelaria* e da *Corporación Colombiana de Teatro de Bogotá* foram tomadas pelo Exército Colombiano como parte da política de vigilância e ameaça de morte praticada contra alguns artistas e intelectuais colombianos. Tratando-se de um estúdio sobre as teatralidades na América Latina, onde os textos não são meras experimentações formais, mas condensações de experiências, riscos e pensamentos que têm que passar pelas agudas metáforas da cena, não posso deixar de considerar o fato de que a pressão sob a qual viviam vários criadores desse grupo pode ter influenciado a criação desse discurso poético, aparentemente trivial nas suas anônimas e cotidianas ações, onde 'o não dito' poderia ser perceptível.

O liminar também interessa como condição ou situação a partir da qual se vive e se produz arte, e não unicamente como estratégias artísticas de entrecruzamentos e transversalidades. A partir de sua concepção teórica, a liminaridade é uma espécie de fenda produzida nas crises. Vários dos exemplos desenvolvidos ao longo deste estudo estão associados de forma irremediável às situações de crise que têm transformado a vida e o trabalho artístico das pessoas, e a partir das quais têm emergido experiências de alteridade. À arte e à cultura cidadã é necessário fazer visíveis os espaços de diferença onde existem esses outros que não se organizam sob os sistemas hierárquicos e a estabilidade oficial, e que, ao contrário, fundam projetos intersticiais, independentes e *excentris*.

2 Articulações liminares / metáforas teóricas.

> Quando levamos teorias ao campo de pesquisa, estas passam a ser relevantes somente se conseguirem esclarecer a realidade social. Frequentemente descobrimos que o sistema completo de um teórico não é aquele que nos oferece uma pauta analítica, mas as ideias dispersas, faíscas de reconhecimento que se desprendem do contexto sistêmico e são aplicados também em informações disseminadas (TURNER, 2002, p. 35).

Os termos que aqui relaciono, a partir de *corpus* diversos, não pretendem constituir nenhum sistema; as relações entre eles podem ser perturbadoras. Interessa-me a prática teórica como produção de um olhar metafórico ou estranho, próximo ao procedimento de estranhamento que indicaram os formalistas russos (SKLOVSKI) para definir a natureza do artístico. A metáfora tem sido explorada como uma maneira singular de conhecer por meio da qual as características de uma coisa (NISBET citado por TURNER, 2002, p. 37) entram numa relação de tensão: não precisamente se transferem a outra coisa para produzir a semelhança ou outra forma da mesma, mas sugerem o que tem-se chamado de "uma faísca intuitiva" por efeito de tensão, des-automatizando a maneiras de ver as coisas. A dimensão cognitiva e criativa das estruturas metafóricas assenta-se em outra percepção que emerge na diferença, sem pretender revelar essências nem verdades ocultas. Não penso na metáfora como dispositivo heliotrópico, nem na teoria como território para o que Derrida (1989b, p. 306)[27] definiu criticamente como "metáforas de luz", independente de que, em geral, os *corpus* teóricos constituem territórios *tropológicos*. Interessa-me explorar a relação de tensão que surge quando aproximamos obras artísticas e teóricas, não para exercitar comprovações, mas sim aproximações metafóricas.

As noções que quero revisitar, como *tropos* – neste caso figuras do pensamento, não da retórica – foram formuladas por vários pensadores: "liminaridade", "drama social", "*communitas*", de Victor Turner; "convívio", "acontecimento convivial"[28],

---

[27] Faço referência ao desconstrucionismo de Jacques Derrida em relação à institucionalização da metáfora e à sua utilização como instrumento de substituição e como veículo para transportar presenças do logocentrismo ocidental. Ver "A mitologia branca" (*Margens da filosofia*). Estas problematizações são parte das reflexões desenvolvidas no Seminário de Literatura e Magia (Literatura e Antropologia) dirigido pelo Prof. Dr. Gabriel Weisz, na UNAM (2006-2007), que experimentou como laboratório de atualizações críticas em torno do pensamento teórico atual.

[28] Utilizo a palavra tal como é proposta por Dubatti, incentivado pelo espírito rioplatense mais frequente (convivial) que pelas indicações dos dicionários da língua espanhola (convival). Em outros casos também usamos alguns termos segundo a maneira utilizada pelos praticantes da teatralidade, considerando, como sugeria Bakhtin, as possibilidades de atualização da língua a partir das

"acontecimento poético e de linguagem", "acontecimento *expectatorial*", de Jorge Dubatti; "arte relacional", "obra de arte como interstício social", "transparência do real", "estética relacional", de Nicolas Bourriaud: "ato ético", "arquitetônica", "carnavalização", "corpo grotesco", "corpo híbrido", de Mikhail Bakhtin; "hibridação", de Homi Bahbha, "culturas híbridas", de Nestor Garcia Canclini. De modo mais específico também utilizo as denominações: "situacionismo", "construção de situações", "sociedade do espetáculo", de Guy Debord, "Teatro invisível", de Augusto Boal; "teatros do real" e "*effraction*", de Maryvonne Saison. São conceitos na sua maioria tomados de disciplinas marginais ao teatro, como a antropologia, a filosofia da vida e a cultura; quer dizer, não emergem do centro de uma teoria teatral, mas também não são totalmente alheios a este campo. Alguns procedem de estudos relacionados com as artes visuais ou a literatura. Em todo caso, este conjunto de ideias constituem uma espécie de "*zócalo* conceitual"[29] híbrido, e o fato de aproximá-lo do campo artístico para refletir sobre suas práticas cênicas e sociais podem propiciar novas maneiras de olhar.

2.1 A perspectiva liminar

A questão liminar foi delineada pelo antropólogo Victor Turner ao estudar as características sociais da fase liminar do ritual *ndembu*[30], e a partir das observações de Arnold Van Gennep sobre os *rites de passage* associados a situações de margens ou *limen* (umbral). Nos ritos *ndembu,* Turner (1988, p. 104) analisa a liminaridade em situações ambíguas, passageiras ou de transição, de limite ou fronteira entre dois campos, observando

---

práticas orais.

[29] Considero a ideia de "zócalo conceitual" a partir da frase "zócalo lexical" proposta por Ana Maria Guasch na conferência "O intercultural entre o global e o local", ministrada em 8 de junho de 2005, no Laboratório Arte Alameda, México, DF. Interessa a sua tradução como praça de conceitos, espaço público no qual se oferecem de forma aberta e descentralizadora as teorias. Em espanhol a palavra *zócalo* equivale a praça pública.

[30] "Liminaridade e Communitas", capítulo III de *El Proceso Ritual.* Estructura y Antiestructura. Madrid: Taurus, 1988.

quatro condições: 1) a função purificadora e pedagógica ao instaurar um período de mudanças curativas e restauradoras; 2) a experimentação de práticas de inversão – "o que está acima deve experimentar o que está embaixo" e os subordinados passam a ocupar uma posição proeminente (Idem, p. 109); como consequência as situações liminares podem transformar-se em situações arriscadas e imprevisíveis ao outorgar poder aos fracos –; 3) a realização de uma experiência, uma vivência nos interstícios dos dois mundos; 4) a criação de *communitas*, entendida esta como uma anti-estrutura na qual se suspendem as hierarquias, como "sociedades abertas" onde se estabelecem relações igualitárias, espontâneas e não racionais.

Por correspondência, os 'entes liminares' que ocupam os interstícios das estruturas sociais, que encontram-se nas suas margens, nos degraus inferiores, (TURNER, 1988, p. 131) são geralmente seres despossuídos, sem *status* nem propriedades e fazem seus os estigmas dos inferiores. Dentro desta condição Turner (2002, p. 133) colocou os artistas, a quem idealizou como "gente liminar e marginal", "observadores periféricos" imersos numa espécie de "loucura sagrada", seres *xamânicos* possuídos por espíritos de mudanças antes que as mudanças sejam visíveis na esfera pública (TURNER, 2002, p. 40). Essa figura do "ente liminar" – além de qualquer idealização ou concessão a ele de alguma posição privilegiada, alguma dimensão profética de que não compartilho-, me interessa como expressão do estado fronteiriço dos artistas/cidadãos que desenvolvem estratégias artísticas para intervir na esfera pública, assim como também poderia indicar a natureza ambígua de quem utiliza estratégias poéticas para configurar ações políticas no foro mesmo da sociedade, desafiando seus representantes (TURNER, 2002, p. 50). Esses 'entes liminares' são portadores de estados contagiantes próprios das anti-estruturas, uma espécie de *dionisismo cidadão* ao qual me referirei como '*pathos liminar*'. A partir da visão nietzschiana o termo dionisismo expressa a colocação em ação de estados orgiásticos. Vinculado a situações de possessão, de festividade transbordante e contagiante, de liberação das regras e procura de um espírito utópico, entendo sua colocação em ação no espaço público, em circunstâncias excepcionais.

A *communitas* representa uma modalidade de interação social oposta à de estrutura, na sua temporalidade e transitoriedade, onde as relações entre iguais dão-se espontaneamente, sem legislação e sem subordinação a relações de parentesco, numa espécie de "humilde irmandade geral", que estão fixadas através de ações litúrgicas ou práticas rituais. Esta concepção utópica é exemplificada por Turner recorrendo a diversos momentos singulares, como foram a existência das comunidades *hippies*, os *beats*, a comunidade fundada por Francisco de Assis ou, inclusive, situações ficcionais como a república ideal proposta pela personagem Gonzalo, em *A Tempestade* de Shakespeare. Em todos estes casos a liminaridade é uma situação de margem, de existência no limite, portadora de mudança, proponente de umbrais transformadores.

Embora Turner situou as *communitas* como antiestruturas o seu conceito de "drama social" pertence ao grupo das estruturas positivas, quer dizer, das sociedades estruturadas e fundadoras de *status* e hierarquias. Os dramas sociais separam e dividem; numa relação muito diferente das geradas pelas *communitas*. Turner (2002, p. 74) observou uma estrutura dramática no interior dos dramas sociais, em analogia direta com as estruturas da ficção cênica e como expressão do potencial 'teatral' da vida social. Considerou que nestes dramas operavam quatro fases: 1) a fenda, 2) a crise, 3) a ação reparadora, 4) a reintegração. No âmbito da segunda fase colocou também a emergência de liminaridade, como umbral entre as etapas mais estáveis do processo, mas não na dimensão do *limen* sagrado separado da vida quotidiana, mas no foro mesmo da sociedade, desafiando seus representantes (Idem, p. 50). Insisto nesta dimensão da liminaridade, fora da esfera estritamente sagrada, pelo potencial que representa para refletir as situações cênicas e políticas inseridas na vida social, propiciadoras de trânsitos efêmeros, mas de alguma maneira também transcendentes.

Na introdução a *From Ritual to Theater*[31], Turner analisa as relações entre performance e experiência, e coloca o conceito de experiência a partir da palavra alemã *erlebnis* utilizada por Wilhelm Dilthey para significar vivência ou o que tem sido vivenciado, e na qual observa uma 'estrutura processual' (TURNER, 2002, p. 78-80). Para Turner, em qualquer tipo de *performance* cultural - o ritual, o carnaval, a poesia ou o teatro - ilumina-se algo que pertence às profundezas da vida sociocultural, explica-se algo da vida mesma. Neste sentido toda expressão performativa está em relação ou 'exprime' uma experiência. Por isso a volta à etimologia da denominação *performance* derivada do francês antigo *parfournir* - realizar ou completar - concebendo então o[32] *performance* como a realização[33] de uma experiência (TURNER, 2002, p. 80).

No livro sobre antropologia da experiência[34], Turner (2002, p. 101) assinala as fontes da forma estética em certas formas da experiência social e insiste em vincular o ritual e os seus descendentes, como "as artes da performance", ao que chama de "o coração subjuntivo" e liminar do drama social (Idem, p. 101), onde as estruturas da vivência são remodeladas. A arte e o ritual são gerados em zonas de liminaridade onde processos de mutação, de crise e de importantes mudanças são dominantes (TURNER, 1988, p.58); por esse motivo a liminaridade é observada como "caos fecundo", "armazém de possibilidades", "processo de gestação" e "esforço por novas formas e estruturas" (TURNER, 2002, p. 99). Esse olhar interessa para refletir sobre alguns rituais públicos como fatos conviviais nos quais se condensa, através da reunião do ato real e ao mesmo tempo simbólico, uma "teatralidade" liminar.

---

[31] Texto consultado na versão de Ingrid Geist, incluída em *Antroplogia do Ritual*, de Victor Turner, compilação de textos por I. Geist. México, Instituto Nacional de Antropologia e História, Escola Nacional de Antropologia e Hstória, 2002.

[32] Faço uso do termo *performance* no gênero masculino (o) a diferença do uso que é sugerido, em alguns casos, para falar no campo artístico como *a performance.*

[33] Em lugar de "conclusão", como aparece no original de pesquisa traduzido, uso "realização", sentido que também está na etimologia do termo.

[34] "Dewey, Dilthey e drama, um ensaio em torno da antropologia da experiência", em *The Antropology of Experience*, texto incluído na compilação preparada por Geist.

2.2 Teatralidade e convívio.

Um estudo sobre as teatralidades que emergem em situações de liminaridade, imersas no 'entre' do tecido cultural e atravessadas por práticas políticas e cidadãs, tem que refletir sobre a natureza do convívio dos seus eventos. As experiências liminares implicam de uma outra forma em experiências de socialização e convivência.

Se para Josette Féral a teatralidade é definida pelas capacidades de transformação, de transgressão do cotidiano, de representação e *semiotização* do corpo e do sujeito para criar territórios de ficção[35]. Jorge Dubatti (2003, p. 9) se propõe a redefinir a teatralidade "a partir da identificação, descrição e análise das suas estruturas conviviais". Mais do que concentrar-se estritamente num estudo da linguagem, a este investigador interessa o ato capaz de convocar à aparição do teatral: o encontro de presenças, reunião ou convívio sem o qual não teria lugar o "acontecimento teatral".

O ponto de partida para Dubatti foram os estudos de Florence Dupont sobre as práticas orais na cultura greco-latina, particularmente o *symposion* e o banquete. A oralidade é um fenômeno imerso nas relações de convívio, pois a transmissão ao vivo *e in situ* dos textos implica, no mínimo, a presença de outros ou de um grupo de ouvintes, estimulando vínculos sociais. Como indica Dubatti (2003, p. 11), "trata-se de um modelo de produção, circulação e recepção literárias antípodas às da escrita impressa e a leitura *ex visu*, silenciosa, do livro".

As práticas de convívio apresentam uma série de características, ainda que resumidas a partir dos delineamentos de Dubatti: reunião de uma ou várias pessoas num determinado espaço, *encontro de presenças num tempo determinado para compartilhar um rito de sociabilidade no qual se distribuem e alternam papéis*[36], companhia, diálogo, saída de si ao encontro do outro, afetar e deixar-se afetar, suspensão do solipsismo e do isolamento, proximidade, audibilidade e visibilidade estreitas, conexões sensoriais, e o convívio com o efêmero e o irrepetível (DUBATTI, 2003, p. 14).

---

[35] No seminário ministrado na Universidade de Buenos Aires (agosto, 2001), esta pesquisadora delineou a teatralidade como um ato de *transformação* do real, do sujeito, do corpo, do espaço, do tempo, por isso um trabalho no nível da *representação*, um ato de *transgressão do quotidiano* através do ato mesmo da criação, um ato que implica o corpo, uma *semiotização* dos signos; a presença de um sujeito que põe no seu lugar as estruturas do imaginário através do corpo (2004, 104).

Estas características dos atos conviviais podem nos levar de imediato à reunião que propicia o ato teatral e sem a qual este não existiria: não é possível o teatro sem convívio, mais ainda, na opinião de Dubatti, a instituição ancestral do convívio tem sido a matriz do teatro (DUBATTI, 2003, p. 17).

Longe de prender o teatro na *objetualidade* textual à qual os estudos semióticos o tem reduzido, Dubatti o define como acontecimento, como *práxis* ou ação humana, e considera sua constituição o resultado da reunião de três acontecimentos: o convivial, o acontecimento poético ou da linguagem e o acontecimento de construção do espaço do espectador (DUBATTI, 2003, p. 16).

Embora "no convívio há mais experiência do que linguagem, mas há as zonas da experiência das quais a linguagem não pode construir o discurso" (DUBATTI, 2003, p. 25): os aspectos da linguagem propiciam a aparição do ato poético ao instaurar-se uma outra ordem ontológica. O desvio da *physis* natural à *physis* poética passa pela constituição de um tecido de signos que produzem sentido e fazem possível o discurso ficcional, fundando uma nova dimensão ôntica (DUBATTI, 2003, p. 21) e gerando o que Dubatti chama um espaço vedado ou de reserva: o espaço onde emerge a figura do espectador contemplador do universo de ficção.

A partir de um olhar que indaga nos interstícios liminares, me interessa destacar o acontecimento *expectatorial* como a fronteira que diferencia os atos teatrais (poéticos) dos parateatrais (pertencentes à ordem do real), pois nestes últimos não emerge uma nova esfera ontológica, ficando estes no nível do real intersubjetivo (DUBATTI, 2003, p. 21): o observador não reconhece o que sucede como acontecimento poético ou de linguagem, não consegue separá-lo da ordem da vida e por isso não pode ter consciência de ser espectador, encontrando-se no mesmo nível de realidade daquilo que observa. Sem função *expectatorial* não há ficção, então o teatro fica transformado em prática espetacular da parateatralidade e a arte funde-se com a vida (DUBATTI, 2003, p. 23). Dubatti indica algumas situações de abdução poética como a do "Teatro Invisível" introduzido por Augusto Boal, onde o espectador ingressa no espaço do acontecimento poético sem saber que está assistindo uma cena teatral. No entanto, além destas diferencias indicadas por Dubatti para separar a teatralidade daquilo que ele identifica como parateatralidade, interessa-me considerar essas situações de transgressão de espaços ônticos e poéticos, de entrecruzamentos e liminaridades, ao refletir sobre alguns dos exemplos que me mobilizam.

---

[36] Destaco algumas terminologias em itálico.

2.3 A teatralidade e o real.

Considero importante referir-me ao pensamento que tem delineado as transformações da teatralidade e seus entrecruzamentos com outras artes, e que também tem considerado as produtivas contaminações com o universo do "real". Além de Helga Finter (2003, p. 23-39)[37], Hans Thies Lehmann (2002)[38] tem desenvolvido um amplo estudo sobre a teatralidade contemporânea e especificamente atual. O que ele observa e propõe como teatro "pós-dramático" é aquele que não quer permanecer no formato tradicional de representação, mas que procura *"l'approche d'une expérience inmédiate du réel (temps, espace, corps)"* (LEHMANN, 2002, p. 216). As transformações sucedidas na utilização dos signos teatrais têm flexibilizado as delimitações que separavam o gênero teatral de práticas que, como a *performance art*, têm tendência a produzir uma experiência concreta, e têm propiciado o surgimento de um espaço liminar entre a performance e o teatro. Lehmann (2002, p. 216) propõe um teatro que se aproxime ao "*geste de l'auto-représentation du peformer*", que *«s'affirme-t-il comme un processus et non comme résultat, objet artistique accompli, comme une action et production plutôt que comme produit»* (LEHMANN, 2002, p. 165). Surge assim uma problemática que tem-se convertido em objeto de reflexão para alguns praticantes do teatro e da qual podem derivar complexos questionamentos sobre as produções ficcionais e o status mesmo da ficção.

---

[37] "Espetáculo do real ou realidade do espetáculo? Notas sobre a teatralidade e o teatro recente na Alemanha". Revista *Teatro al Sur*, n. 25, out. 2003, Buenos Aires: p. 29-39.

[38] *Le Théâtre postdramatique*. Paris: L'Arche, 2002.

Retomar o debate sobre a relação presença/representação, interpretação/não interpretação, *acting/not acting*, nos remete a meados do século XX, quando Michael Kirby propunha suas ideias sobre uma interpretação "não *matrizada*" para explicar o novo teatro norte-americano, levando-nos de volta a Artaud, o primeiro que atacou um teatro que se converteu "em uma função de substituição" (ARTAUD, 1969, p. 61. 191)[39], como também nos leva a Grotowski, ao *Living Theater*, e a Bob Wilson, entre outros.

Lehmann não concebe o ator como um representante, mas como produtor de autorepresentações, como *"le performer qui offre sa présence sur la scène"* (LEHMANN, 2002, p. 217). O corpo do ator rejeita seu papel de significar, já não é portador de sentido, mas *"dans sa substance physique et son potentiel gestuel"* (LEHMANN, 2002, p. 150). Ainda que Lehmann reintroduza um olhar teórico que ajuda a pensar as atuais problemáticas cênicas, o acento que coloca na *"présence auratique"* e na manifestação do *"réel sensoriel"* não é suficiente para explicar a carga política da *presença* nas teatralidades dos contextos que pretendo estudar. O corpo do ator, do praticante ou executante cênico – *corporalité autosuffisante*, assinala Lehmann (2002, p. 150) – não é somente uma *presença* material que executa uma partitura performática dentro de um marco autorreferencial e estético. O corpo do executante é de um sujeito inserido numa coordenada cronotrópica[40], a *presença* é um *ethos* que assume a sua fisicidade, mas também o fato ético do ato, e as derivações da sua intervenção. A condição de *performer*[41], tal e como se tem entendido na arte contemporânea, enfatiza uma política da *presença* ao implicar uma participação ética, um risco nas suas ações sem que as histórias e as personagens dramáticas sirvam de pretexto para encubrir seus atos.

---

[39] "Afirmo que a cena é um lugar físico e concreto que exige ser ocupado e que se lhe permita falar a sua própria linguagem concreta" (ARTAUD, p. 61).

A discussão desse tema ganha outra elaboração no estudo de Maryvonne Saison, *Les théâtres du réel,* para quem além da *"éphémérité ontologique"*[42] está o problema da dimensão cívica e política da teatralidade. Em diálogo com a consideração de Dubatti (2003b, p. 15), de que é o convívio quem outorga dimensão política ao teatro, entendo a afirmação de Saison: *"Par la reconduction 'du geste entier de la convocation', dans un 'espace de la mise en commun dans la cité', le théâtre se fait l'emblème de l'ajointement essentiel de l'art et du politique"* (SAISON, 1998, p. 8). Embora a inquietude do «real» esteja presente no pensamento cênico contemporâneo, existe também um desvio na percepção espontânea daquilo que constitui nossa realidade *("le réel, aujourd'hui, est occulté")*, donde "[*l*]*e constat de l'occultation fonde la détermination des metteurs en scène à provoquer, par le théâtre, l'accès au réel"* (SAISON, 1998, p. 13). Se na verdade esta pesquisadora reflete sobre a crise da referência na teatralidade contemporânea, o problema do «real» não fica reduzido à presença do executante nem ao acontecimento «real» que ocorre e gera uma reflexão dentro do marco estético: "*l'autonomie du théâtre et l'auto-référence artistique ont pour conséquence immédiate, comme le soulignait Christian Schiaretti en 1990* [...], *une irresponsabilité et une irréalisation de l'art théâtral*" (SAISON, 1998, p. 16).

---

[40] No sentido bakhtiniano, as coordenadas espaço/tempo nas quais se produz o ato.

[41] *"L'art action et de performance est un gigantesque analyseur, c'est aussi la responsabilité d'un protagoniste –ici un artiste- de subir et d'agir dans um espace-temps performatif"* (MARTEL, 2001, p. 35).

[42] O teatro não existe mais do que "*dans la rencontre éphémére un public*"(SAISON, 1998, p. 7).

Procurando outras formas de diálogo com o real, o teatro na atualidade não se empenha nos problemas da tematização nem da demonstração didática, mas também não se pode assumir que a transgressão semiótica ou a crise da referência será a solução para a saída dos lugares tradicionais ou comuns. Além da especialização e da hiper-reflexão, o retorno ao «real» faz um apelo ao entrecruzamento entre o social e o artístico, acentuando a implicação ética do artista[43]. No olhar teórico de Saison, o "real" tem presença própria sem nenhuma mediação, daí o seu conceito de *effraction*, irrupção direta da própria realidade sobre a cena. Interessa-me aproximar esta ideia à noção de "transparência social" proveniente da estética relacional, já que ambos os olhares – o olhar de Saison e o de Bourriaud – não consideram a obra de arte como absolutamente autorreferencial, mas a devolvem à práxis vital em consonância com os delineamentos que Peter Bürger fez em seus estudos sobre a arte de vanguarda.

2.4 Estética relacional

A denominação foi criada por Nicolas Bourriaud, escritor, teórico e curador de arte, fundador e co-diretor da galeria parisiense *Palais de Tokyo* (janeiro de 2002), a partir da observação da obra de um grupo de artistas com quem conviveu e trabalhou durante os anos noventa. Seu interesse foi o de reunir criadores que não trabalhassem nos formatos clássicos, mas que optassem por suportes culturais mais interconectados, mais contaminados, e que estivessem interessados em propor a arte não como objeto de contemplação, mas como um objeto de uso e comunicação, oferecendo serviços de *designers* de salas de estar e leitura.

A estética relacional estabelece o estudo da arte relacional, que nas palavras de Bourriaud é aquela arte que toma como horizonte a esfera das interações humanas e o seu contexto social – mais do que a afirmação de um espaço simbólico autônomo e privado –, inserido no auge da cultura urbana e no desenvolvimento dos projetos das cidades (BOURRIAUD, 2001, p. 14); uma arte que afirma o seu estatuto relacional em graus diversos entre diferentes modalidades artísticas como fator de socialização e estabelecimento de diálogo (BOURRIAUD, 2001, p. 15).

---

[43] *"Citoyens-artistes, ceux qui se désignaient comme 'gens du spectacle' sortirent de leur terrain d'action 'professionnel' pour faire basculer l'implicite mobilisation civique et politique des arts scéniques et de leur public vers un engagement concret sur le terrain de la réalité"* (SAISON, 1998, p. 20).

Recuperando o conceito de interstício – espaço para as relações humanas que sugerem possibilidades de intercâmbio diferentes das que estão em vigor dentro do sistema (BOURRIAUD, 2001, p. 16), quer dizer, um espaço alternativo – Bourriaud propõe sua ideia da obra de arte como interstício social, que amplifica-se na compreensão da arte como prática social alternativa e como projeto político[44] e que favorece um intercâmbio diferente do intercâmbio das 'zonas de comunicação' que nos são impostas (BOURRIAUD, 2001, p. 16). As poéticas intersticiais propõem tecidos conectivos além das classificações estabelecidas e dos sentidos fixos, e validam a arte como *"un état de rencontre"* (BOURRIAUD. 2001, p. 18).

A criação artística, um produto do trabalho humano, aberta ao diálogo, à discussão e à negociação inter-humana, está imersa na esfera relacional. Colocando em crise a ideia da autonomia da arte, esta é retomada como fundadora de diálogo; além das noções de artista e de espectadores, todos podem ser criadores e participantes, propondo novas modalidades de *happening*[45].

A arte relacional propõe um diálogo crítico com o Situacionismo francês, movimento liderado por Guy Debord desde a fundação, em 1957, da Internacional Situacionista, e que alcançou o seu auge durante os movimentos revolucionários, no mês de maio, na França de 1968. Revitalizando o espírito dadaísta que afirmava a soberania da surpresa e que sugeria um novo "uso" da vida, o Situacionismo procurou a substituição da representação artística pela "construção de situações", entendendo estas como momentos da vida formados pelos gestos e ações de um cenário vivo, organizadas coletivamente como um jogo de acontecimentos. O Situacionismo negou a separação entre criadores e espectadores e propôs a noção de 'vivedores', debateu a concepção da estética baseada na contemplação e transcendência do belo, e considerou a atividade cultural como um método de construção experimental da vida cotidiana. Para Bourriaud, o implacável diagnóstico de Guy Debord sobre as produções espetaculares carece da perspectiva necessária para considerar novos modos de relações que possibilitem o seu destronamento. Nas palavras de Bourriaud (2001, p. 89), as obras que conformam um mundo relacional atualizam o projeto situacionista e reconciliam este com o mundo da arte.

---

[44] *"L'art contemporain développe bel et bien un projet politique quand il s'efforce d'investir la sphère relationnelle en la problématisant"* (BOURRIAUD, 2001, p. 17).

[45] *La 'participation' de spectateur théorisée par les happenings et les performances Fluxus, est devenue une constante de la pratique artistique"* (BOURRIAUD, 2001, p. 25).

Arte como um "estado de encontro" - afirmação de Bourriaud (2001, p. 16) - sublinha a dimensão convivial e socializante - arte como lugar de produção de uma socialização específica- não necessariamente no nível de coletividades massivas, mas também de micro-comunidades e micro-encontros que testemunham as efêmeras relações com o outro. Quando Bourriaud exemplifica o surgimento de uma micro--comunidade na ação desenvolvida por Jens Haaning (*Turkish Jokes*, 1994) ao transmitir, por meio de caixas de som, histórias humorísticas em turco, numa praça de Copenhague, conseguindo que os emigrantes se juntassem num momento breve de sorriso coletivo, que inverte a sua condição de exilados (BOURRIAUD, 2001, p. 17), desenhando uma «utopia da proximidade», imediatamente percebo uma relação com o conceito de *communitas* liminar proposto por Turner. Particularmente porque muitas das ações artísticas às quais Bourriaud faz referência, apontam - como também acontece nas práticas das quais me aproximo - a emergência de estados efêmeros de encontro que dão espaço a gestos de dissidência e de diferença, e que por isso mesmo invertem as relações com o que nos rodeia, carnavalizando de alguma maneira estas relações, embora num tempo muito breve.

2.5 Hibridez e subversão cultural.

Comentando as declarações da artista visual afro-norte-americana Renée Green a propósito do uso da escada numa instalação[46], Homi Bhabha propõe a liminaridade como espaço para a representação da diferença cultural, estendendo, a partir daí, uma série de associações como "entre-meio", "tecido conectivo", "passagem intersticial", situação "onde se negociam as experiências inter-subjetivas" (BHABHA, 2002, p. 18).

Tanto o liminar quanto o intersticial permitem estabelecer a problemática de criações artísticas que são colocadas em zonas complexas do real. No pensamento de Bhabha o liminar é vinculado à hibridez cultural e sua inevitável condição fronteiriça, onde são desenvolvidas as traduções culturais como ações insurgentes.

Hibridez é um conceito procedente da biologia, transposto às análises linguísticas e socioculturais, operando como uma metáfora teórica. Bakhtin (1989, p. 175) observa a hibridação como uma das modalidades principais da consciência histórica e do processo de formação das linguagens[47] mas nos espaços artísticos e literários, particularmente na novela, é definida como um procedimento (ou sistema de procedimentos) intencional no qual são misturadas duas linguagens sociais, duas consciências linguísticas diferentes (BAKHTIN, 1989, p. 174). Para Bakhtin (1989, p. 177), o híbrido novelesco - e podemos levá-lo ao amplo território da arte - é um sistema de combinações de linguagens organizado, intencional e consciente, a partir do ponto de vista artístico. A hibridação está estreitamente vinculada à confrontação dialógica de linguagens. A paródia e toda palavra utilizada com reserva, colocada entre aspas de entonação, é por excelência um híbrido intencional dialógico (BAKHTIN, 1989, p. 442).

A hibridação foi também um fenômeno observado por

---

[46] Ver a introdução de Bhabha em *O lugar da cultura*.

[47] "... todo enunciado vivo numa linguagem viva é, de certa forma, um híbrido" (Bakhtin, 1989, p. 177). Todas as referências sobre as hibridações linguísticas são tomadas dos estudos e pesquisas de Bakhtin recopilados em *Teoría y estética da novela*, livro publicado em 1975, ano em que morre o destacado filólogo-filósofo.

Bakhtin nos seus estudos sobre a cultura popular e as configurações grotescas, no contexto de Rabelais. Introduz a noção de "corpo híbrido" para nomear as galerias de imagens de seres humanos extraordinários (metade homens, metade bestas), gigantes, anões e pigmeus, "fantasias anatômicas" que povoavam a literatura, e que, em sua opinião, influenciaram a concepção grotesca do corpo na época medieval.

Problematizando o conceito de hibridação e acentuando as contradições e o uso do termo, Nestor Garcia Canclini (2001, III)[48] presta especial atenção ao estudo dos processos socioculturais que combinam estruturas ou práticas discretas para gerar outras estruturas, práticas e objetos que, longe de construir paraísos harmônicos, devem ser entendidas como zonas de conflito. Estuda a natureza política do conceito a partir do complexo campo das ciências sociais para evidenciar conflitos gerados na interculturalidade latino-americana, onde a hibridez possui uma longa trajetória, representando a "dupla perda" que não consegue mais referenciar e legitimar paradigmas (CANCLINI, 2001, p. 307).

Para Bhabha (2002, p. 24), a constituição paradigmática da hibridez pode ser observada na cultura do emigrante, pois é uma cultura da ssobrevivência que trabalha "nos interstícios de um espectro de práticas". Daí suas referências às criações de artistas que vivem nos interstícios das culturas, reinventando suas vidas e suas práticas. Tanto o liminar como o fronteiriço importam como condição vivencial. Perguntas radicais são estabelecidas com a experiência do artista migrante que a partir do "não território" e da relação complexa com o outro elege a arte híbrido-fronteiriça do performático[49] como uma maneira de "assumir uma atitude ante o mundo"[50] As criações e as próprias reflexões do *performer* chicano-mexicano Guillermo Gómez Peña constituem interessantes espaços para a análise desta questão. A condição polêmica do híbrido e do fronteiriço está condensada em sua escritura:

---

[48] *Culturas Híbridas*, particularmente a edição 2001, com a introdução *"As culturas híbridas nos tempos da globalização"*.

[49] O termo performático tem sido sugerido para o contexto latino-americano pela pesquisadora Diana Taylor. Ver "Hacia una definición de performance". *Conjunto* 126, Casa de las Américas, sep-dic, 2002.

[50] Anotações da autora durante o curso "ExCentris", ministrado por Guillermo Gómez Peña no Museu Universitário de Chopo, 12 a 16 de maio de 2003.

> Na verdade eu opto pelo "fronteiriço" e assumo a minha conjuntura: vivo justo na fenda de dois mundos, na ferida infestada, a meio quarteirão do fim da civilização ocidental e a quatro milhas do princípio da fronteira do México com os Estados Unidos de América, no ponto mais ao norte da América Latina. Na minha multi-realidade-fraturada, ainda realidade, co-habitam duas histórias, linguagens, cosmogonias, tradições artísticas e sistemas políticos drasticamente opostos (a fronteira é o enfrentamento contínuo de dois ou mais códigos referenciais)[...]. Nós nos *desmexicanizamos* para *mexicompreender-nos*, alguns sem vontade, outros desejando. E um dia a fronteira se converteu na nossa casa, laboratório, Ministério da Cultura (ou contra-cultura) (GÓMEZ PEÑA, 2002, p. 48).

Em uma perspectiva pós-colonial, incitando ao reconhecimento dos limites culturais e políticos nos espaços sociais, Bhabha (2002, p. 141) realça a hibridez como "inversão estratégica do processo de dominação" e a define como uma exibição do deforme, como "estratégias de subversão que devolvem o olhar do discriminado ao olho do Poder" (BHABHA, 2002, p. 141). Esta perspectiva transgressora e de certo modo carnavalizada da hibridez – lugar do ambíguo, do duplo – será crucial para ler a obra de alguns artistas.

Interessando-me o vínculo entre a liminaridade e a hibridação, considero que as relações entre elas não apagam as diferenças que ambos os conceitos supõem. Neste estudo, os fenômenos de hibridação são colocados no interior do marco estético, onde se cruzam diferentes suportes artísticos que problematizam as categorias tradicionais da arte, como aconteceu a partir das vanguardas artísticas depois das primeiras décadas do século vinte. As hibridações artísticas produzem outras estruturações que deslocam as concepções tradicionais e resultam incômodas por estimularem confrontações com a noção de teatralidade consensual em determinados contextos. As ações, performances e escrituras cênicas aqui observadas transbordam as taxonomias e configuram-se como corpos mestiços[51] a partir dos entrecruzamentos e hibridações entre os dispositivos das artes visuais e cênicas. Interessa observar os processos de hibridação que têm definido sua complexidade artística e têm possibilitado novas formas de ação nos cenários sociais.

2.6. A forma estética dos atos éticos.

No corpus teórico de Bakhtin[52] focalizo vários conceitos que ao ser transpostos para o estudo de processos cênicos nos proporcionam férteis metáforas. Seus escritos em torno de uma filosofia da vida e do dialogismo constituem referências teóricas de grande valor para um estudo interessado nas práticas artísticas que problematizam a esfera das relações inter-humanas e sociais. Seus delineamentos sobre a carnavalização, o corpo híbrido e grotesco oferecem ferramentas para estudar fenômenos artísticos que propõem inversões paródicas do *status quo*.

A situação liminar e fronteiriça que me interessa observar neste estudo tem especial relevância no corpus conceitual bakhtiniano. Fronteira é uma palavra que surge repetidas vezes nos textos deste pensador, a qual percebo como manifestação da sua encruzilhada cronotópica: forçado a viver às margens, no isolamento e no exílio dentro do seu próprio país, a escrita de Bakhtin é um ato ético.

Ao propor uma "metalinguística" que envolve análises filosóficas, literárias, linguísticas, antropológicas, históricas, sociais, ele mesmo sugeria colocar seus estudos em "zonas fronteiriças". Sua concepção do enunciado foi definida pelas fronteiras através das quais se cruzam os falantes: os textos se desenvolvem "na fronteira entre duas consciências, entre dois sujeitos" (BAKHTIN, 1992, p. 297); os atos mais importantes que definem a autoconsciência do ser acontecem "na fronteira da consciência própria e alheia, no umbral" (BAKHTIN, 1992, p. 327); "o homem não dispõe de um território soberano interno, mas está, ele inteiro e sempre, sobre a fronteira; olhando no fundo de si mesmo o homem encontra os olhos do outro ou vê com os olhos do outro". (BAKHTIN, 1992, p. 328)

---

[51] A noção de corpo mestiço implica uma translação metafórica do conceito de "corpo híbrido" proposto por Bakhtin.

[52] Entendo como corpus teórico bakhtiniano a complexidade de ideias que abarcaram a investigação e reflexão crítica deste pensador: o projeto para uma filosofía da vida, onde são incluídos a arquitetônica e o ato ético, as teorias do enunciado, o dialogismo, os gêneros discursivos, a novela e a menipeia, o cronotopo o carnaval, a cultura popular e o corpo grotesco.

O enunciado que vai sendo construído no processo de comunicação da existência, no processo da linguagem, é um produto e um processo: enunciado e enunciação. No amplo espectro de ideias que nos deixou Bakhtin, suas reflexões sobre o momento concluso e inconcluso do enunciado, ativando sempre o direito à réplica, são um complexo ponto de partida para pensar o inconcluso da *performance*, tanto no processo de elaboração como no ato performático mesmo. A condição ultra-efêmera da *performance*, sua eufórica criatividade e sua consciência de ser uma arte inconclusa, em transformação contínua, são aspectos de grande relevância para qualquer interessado na reflexão sobre o inconcluso em alguns discursos da arte contemporânea.

A filosofia moral deveria ocupar-se de descrever o que Bakhtin (1997, p. 60) chamou de "arquitetônica do mundo real do ato ético"- quer dizer, do mundo vivenciado - estrutura a partir de três momentos principais: eu-para-mim, outro-para-mim e eu-para-outro. O princípio "a vida como ato ético" foi uma proposta conceitualizada como parte desta filosofia participativa -"Ser significa comunicar-se" (BAKHTIN, 1992, p. 327). O ato ético é o resultado da interação entre dois sujeitos distintos, não como relação formal, mas sim num sentido de responsabilidade ontológica e concreta que condiciona o ser-para-outro: participo do ser de um modo único e irrepetível, ocupo no ser singular um lugar singular, irrepetível, insubstituível para o outro (BAKHTIN, 1997, p. 47). Este reconhecimento da unicidade da participação no ser, de "minha não restrição ao ser"(BAKHTIN, 1997, p. 48), é o fundamento real do ato: "A crise contemporânea é basicamente a crise do ato ético contemporâneo. Tem-se aberto um abismo entre o motivo de um ato e o seu produto" (BAKHTIN, 1997, p. 61).

O delineamento da vida como ato ético foi também formulado a partir do ponto de vista do ato estético em função do proceder ético, como arquitetônica do ser, ideia que me interessa considerar nas reflexões sobre os atos liminares que ocupam este estudo.

O conceito de "arquitetônica" foi desenvolvido por Bakhtin em *Teoria e Estética da novela* como uma reelaboração que inverte e problematiza a proposta kantiana. No capítulo "Arquitetônica da razão pura", de *Crítica da ração pura*, Kant estabelece como arquitetônica a arte dos sistemas que converte o conhecimento em ciência, uma metodologia ou teoria do fato científico. Esta mesma palavra expressa uma ideia diferente no *corpus* bakhtiniano ao implicar um tecido de relações intersubjetivas e delinear o conhecimento como um produto da experiência,[53] vinculado à esfera da existência e às relações com os outros. A arquitetônica de Bakhtin é uma estrutura relacional, um sistema de relações personalizadas e variáveis, construídas por nossa interação com o mundo, determinada pelas posições a partir das quais desenvolvemos as relações com os outros; é cronotópica, é construída pelo ato realizado em circunstâncias concretas, a partir de um ponto singular, que ao transformar-se, também modificaria o sentido do ato.

Cada forma arquitetônica se realiza através de determinados procedimentos de composição (BAKHTIN, 1989, p. 25). Propõe "a forma como forma arquitetônica" (BAKHTIN, 1989, p. 61) - não como técnica - que organiza os valores cognitivos e éticos, como formas de valor espiritual e material do homem estético (BAKHTIN, 1989, p. 26). A arquitetônica se dilata a partir da vida como ato estético, como proceder ético, até a forma arquitetônica do objeto estético como atividade e configuração do sujeito: "na forma me encontro comigo mesmo"

---

[53] Direcionado ao ensaio de Tatiana Bubnova "O princípio ético como fundamento do dialogismo em M. Bakhtin" (1997)

(BAKHTIN, 1989, p. 61). A arquitetônica é a forma estética do ato ético. A filosofia participativa que sustenta a arquitetônica bakhtiniana, sem separar a esfera do pensamento, da teoria e da prática existencial, alimenta o sistema de relações que conectam ética e estética e que vinculam o motivo de um ato com o seu produto. Na participação ética do sujeito-artista através da obra-ato observo a estrutura que permite construir a ideia de uma estética participativa, situação que interessa especialmente considerar para as reflexões em função dos exemplos que aqui estudo.

2.7 Estratégias que carnavalizam e construções grotescas.

Em *A cultura popular na Idade Media e no Renascimento*, Bakhtin delineia a presença do grotesco[54] na visão dual da antiga cultura grega e estuda sua manifestação como cultura popular na Idade Media e no Renascimento. A marginalização e censura das manifestações grotescas na arte e na cultura a partir do século XVII estão profundamente relacionadas com uma postura política, filosofia-positivista e moral, eficazmente representada a partir dos centros de poder. Se o Romantismo francês tentou criar um espaço de representação também para o grotesco a partir de suas configurações dramatúrgicas, legitimando-o nos seus manifestos[55], não foi senão até os discursos das vanguardas que estas visões e figurações recuperaram um maior espaço de representação.

O corpo grotesco observado por Bakhtin adquire plena dimensão nas ações carnavalescas; pertence ao sistema de imagens da cultura popular, onde o 'alto' e o 'baixo' têm sentido estritamente topográfico e onde se integram o cósmico, o social e o corporal. Nesse lugar o grotesco representa uma imagem heterogênea e ambivalente do mundo, integrando reinos opostos: vida-morte, riso-dor. A imagem da morte grávida é uma das representações mais intensas do corpo grotesco, pois afirma o corpo duplo e o híbrido. Trata-se de um corpo em movimento, não acabado, sempre em estado de criação, ativado por aquelas partes onde o corpo se transborda e provoca a formação de um novo corpo, ou ativado também em outras partes por onde o corpo absorve o mundo: boca, ventre, falo, nariz. O corpo grotesco tem a sua representação na imagem de uma grande boca aberta que engole o mundo e o devolve.

---

[54] O grotesco, termo derivado do italiano grotta (gruta) no final do século XV, referia-se às imagens ornamentais estranhas e licenciosas descritas por Vitruvio a partir dos achados em algumas escavações, segundo especificações de W. Kayser, pesquisador das manifestações do grotesco na literatura e na pintura a partir da Renascença até a época moderna. Ver: KAYSER, Wolfgang, *O grotesco, configuração na pintura e na literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

[55] O grotesco é amplamente considerado como opção estética para a arte romântica francesa no Prólogo a *Cromwell* de Victor Hugo, também conhecido como *Manifesto Romântico*.

O grotesco é um organismo desorganizador, desestabilizador do cânone agelasta do belo. As séries do belo-sério-elevado e do feio-cômico/risível-degradado têm estabelecido convenções legitimadas por um sistema poético ao longo de mais de vinte séculos. Estas convenções determinaram a percepção estética da nossa cultura, inclusive depois dos rompimentos provocados pelas vanguardas.

A arte do século XX e XXI tem produzido construções visuais que problematizam o cânone do belo: as ações dadaístas de Marcel Duchamp - que propôs os urinóis como obras de arte -, as deformidades, excentricidades e escatologias do Pai Ubu (Jarry), o Acionismo vienense onde o corpo degradado era delineado como suporte da ação, em Orlan - que faz do seu próprio corpo um território de transformações materiais -, as instalações da Carolee Schneemann expondo lenços manchados com sangue da sua menstruação (*Blood Work Diary*), a modelo golpeada de Lorena Wolffer (*If she is Mexico, who beat her up?)*, as instalações de SEMEFO. Entre vários trabalhos que posso citar, faço referência à exibição *Lavatio Corporis*, 1994, na cual o grupo SEMEFO exibia corpos de cavalos disecados no Museo de Arte Carrillo Gil da cidade de México, assim como as ações com vísceras humanas de Rosemberg Sandoval, a performance-instalação de Marina Abramovic - que limpa uma montanha de ossos de gado (*Balkan Baroque*, 1997) -, os corpos hiper-realistas e obscenos[56] que irromperam no espaço público de Buenos Aires (*Filoctetes*). Em todas estas ações se configura o corpo grotesco como esfera do híbrido, produzindo a emergência do oculto--degradado, do "sujo" e o "feio" social. Esta outra configuração artística constitui uma subversão de convenções, de olhares, de posições, e gera confrontações.

A representação do corporal como espelho deformador, como *freak*, tem uma correlação metafórica no *corpus* nada apolíneo de certas teatralidades emergentes nas últimas décadas do século XX. Mas além das estruturas tradicionais, estas teatralidades têm-se enriquecido com as experiências dos *collages*, dos *environments*, das instalações, das *performances*, do *behaviour art*, do *body art*, do Accionismo, e implicam num questionamento progressivo dos espaços da ficção/ilusão e das fronteiras entre as artes e o real. A própria *performance art* nascida como um exílio – o exílio dos artistas plásticos, que abandonaram os belos museus - abandonou os recintos onde se congelava a obra de arte, optando por utilizar formas da cultura popular e dos *mass mídia*. Esta variante artística redescobriu outras dimensões da corporalidade. O olhar paródico e carnavalizador – olhar político – dos atos performáticos projetou-se na construção de corpos grotescos que questionaram os modelos apolíneos dos cenários mais tradicionais.

A carnavalização, conceito que propõe Bakhtin (1986, p. 172) numa "transposição do carnaval à linguagem" literária e artística, é uma construção teórica que me interessa desenvolver em diálogo com o que Bhabha chama de as estratégias insurgentes da hibridação, aspecto também relacionado com as construções do corpo grotesco. Procedente dos estudos sobre o carnaval e a cultura popular, a carnavalização toma daquele a irreverência e as manifestações de inversão topográfica, com os consequentes destronamentos e criação de duplos rebaixados ou paródicos.

---

[56] O obsceno tem sido uma categoria utilizada em vários estudos e olhares sobre a arte argentina destes últimos anos. No capítulo correspondente trataremos este tópico.

Qualquer discurso artístico estruturado a partir dos procedimentos da inversão carnavalesca representa uma transgressão e desmistificação dos discursos oficiais e monológicos: o destronamento é uma das imagens mais arcaicas e recorrentes do carnaval, com a respectiva coroação de um duplo paródico, de um bufão-escravo-rei. Os discursos carnavalescos parodiam convenções, invertem cânones, fazem subir à cena as vozes das margens, a cultura da praça pública, o riso liberador, o corpo aberto e transbordante. Qualquer imagem associada às estruturações carnavalescas reflete o grande espetáculo do mundo ao contrário. A partir daí o carnavalesco pode chegar a ser contestatório, dissociador de convenções, desestabilizador, inclusive na sua dimensão teórica:

> O carnaval, o gestação da 'cultura popular do riso', incomoda, molesta, ao sobressair do legado intelectual de Bakhtin como um órgão inominável, que desborda de um corpo grotesco. O carnaval se destaca *rabelaisianamente*[57] sobre o corpus do pensamento teórico 'sério' dos seus intérpretes. (BUBNOVA, 2000, p. 139)[58] .

2.8 Liminaridades metafóricas.

Inclino-me pela teorização como prática relacional e metafórica que procura uma aproximação dialógica com diferentes problemáticas, sem pretender gerar um *meta-corpo* que embale os 'objetos de estudo'. Prefiro negociar relações temporais com os processos, sem propósitos taxonômicos. Imagino uma teoria relacional capaz de dialogar com os fenômenos artísticos, sem chegar a constituir um corpo autônomo; uma espécie de tecido híbrido constituído por fragmentos conceituais de outros corpos que entram numa nova relação e geram um espaço onde convivem diferentes maneiras de olhar.

---

[57] Referência a uma peculiar síntese literária de humorismo, sátira sócio-política e pedagogia humanista. Do sobrenome do escritor francês François Rabelais.

[58] Também Julia Kristeva destaca o caráter transgressor, político e incômodo da carnavalização: "impugnando as leis da linguagem que evolui no intervalo 0-1, o carnaval impugna a Deus, autoridade e lei social; é rebelde na medida em que é dialógico, não há nada de estranho que, por causa desse discurso subversivo, o termo carnaval tenha adquirido na nossa sociedade uma significação fortemente pejorativa e unicamente caricaturesca" (KRISTEVA, Julia, 1981, p. 209)

Percebo o liminar como um tecido de constituição metafórica: situação ambígua, fronteiriça, onde se condensam fragmentos de mundos, moribunda e relacional, com uma temporalidade medida pelo acontecimento produzido, vinculada às circunstâncias do entorno. Como estado metafórico, o liminar propicia situações imprevisíveis, intersticiais e precárias, mas também gera práticas de inversão. Entendo estas práticas de inversão - implícitas nos vários processos que aqui investigo[59] - como atos de carnavalização, pelo modo irreverente com o qual parodiam e destronam as convenções, configurando duplos rebaixados - como o de um Ganso Presidente[60]. As estratégias de carnavalização implicam um olhar político porque subvertem as relações e desestabilizam, pelo menos temporariamente, a lei ou a sua aplicação.

Mais do que pensar as teatralidades a partir das poéticas que sempre aludem a uma estrutura de composição sistêmica, desejo considerá-las como arquitetônicas, gerando uma postura existencial, um tecido de relações axiológicas entre o criador - a partir de sua obra - e o seu contexto, e que vai se modificando segundo as particularidades e a cronotopia[61] de cada pessoa. Uma poética implica um sistema estrutural e de composição do qual derivam modelos e taxonomias para estudar o produto artístico de um autor, e embora seja um sistema de conhecimentos e valores criados, gera um sistema dado, totalmente separado das coordenadas existenciais do criador. Reconhecer procedimentos e configurações na obra de um artista implica estudos de natureza poética, mas isto não significa traçar uma série de pautas sistematizadoras para compreender a criação. O estudo específico das configurações de um texto ou de uma ação (performática/o, dramatúrgica/o ou cênica/o) passa também pela compreensão das reações personalizadas e particulares que os criadores desenvolvem em determinado momento e que nem sempre podem constituir uma sistêmica, mas que estão vinculadas à postura existencial. Uma arquitetônica não se reduz à compreensão das estruturações e não podemos fixá-la num corpus sistêmico ou fechado, ainda menos ortodoxo. A 'obra' ou a situação artística é edificada no ato, não devendo ser encerrada num sistema teórico afastado da prática existencial dos seus criadores.

---

[59] Adianto, como exemplo, aquele carnaval subversivo em que foi lavada pública e coletivamente a bandeira peruana, numa praça central de Lima, em pleno governo de Fujimori, desafiando e enfrentando as agressões da policia.

[60] Por ocasião das eleições presidenciais do ano de 2003, na Argentina, o grupo Etcétera realizou a *perfomance O ganso ao Poder*, durante a qual se transportava o animal como símbolo do 'futuro presidente dos argentinos', acompanhado por um estranho séquito e de 'uma feroz multidão portando bumbos, cartazes e camisetas em apoio ao candidato ovíparo'.

[61] Tomo o conceito segundo os delineamentos de Bakhtin em "Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela", *Teoria y estética de la novela*: "Vamos chamar cronotopo (o que na tradução literal significa "tempo-espaço") à conexão essencial de relações temporárias e espaciais assimiladas artisticamente na literatura" (BAKHTIN, 1989, p. 237). Bakhtin indica que toma o conceito da teoria da relatividade e lhe interessa a sua aplicação na teoria literária "quase como uma metáfora" (BAKHTIN, 1989, p. 237). Também as suas ideias foram influenciadas por A. A. Ujtomski sobre o cronotopo na biologia. O cronotopo como uma categoria da forma e o conteúdo determina a imagem do homem na literatura (BAKHTIN, 1989, p. 238) e na vida.

Ao me propor a observar a liminaridade nas práticas cênicas - que implicam numa ampla participação -, propiciadoras de *happenings* cidadãos, desejo enfatizar os aspectos sociais da liminaridade. Ao gerar *communitas,* a liminaridade é também uma esfera do convívio, de 'vivencia como experiência direta'. Neste estudo, excepcionalmente, considerarei as implicações de solidão, de marginalidade ou retiro voluntário individual, nas quais pode também habitar a dimensão liminar e constituir-se um tipo de *communitas* poético-espiritual muito diferente das *communitas* da multidão ou festivas.

Se em todos os casos a liminaridade é uma situação de margem, de existência alternativa nos limites, no presente estudo esta condição tem a sua representação ideal nas *communitas* metafóricas nas quais participam decisivamente a linguagem poética e a dimensão simbólica. Num sentido mais antropológico utilizarei o termo para observar situações onde a marginalidade não é precisamente uma alternativa poética, mas uma consequência da estrutura social. Farei referência, desse modo, a *communitas* de indigência e marginalidade desenvolvidas em lugares onde se tem realizado projetos coordenados por artistas e através dos quais emergiram outras *communitas* metafóricas.

Se na etapa dos seus estudos sobre a antropologia ritual Turner (1988, p. 171), considerou a liminaridade "como um tempo e lugar de afastamento dos procedimentos normais da ação social", quer dizer, como um estado resguardado e extraordinário; neste estudo a mim interessa observar a liminaridade como estranhamento do estado habitual da teatralidade tradicional e como um 'ficar perto' da esfera cotidiana. Ao propor um afastamento das formas convencionais de representação e uma proximidade aos estados de vivência, de implicações éticas, de movimentos na qualidade de vida, alguns processos artísticos começam a explorar caminhos que parecem deixá-los perto, uma vez mais, de experiências rituais.

3. Políticas do corpo (cenários peruanos)

> Durante todo este tempo sentimos que pareciam apagar-se as fronteiras entre a realidade social e a das nossas personagens [...] Não só a realidade e a ficção pareceram eliminar fronteiras durante os processos criativos e as apresentações destas obras; algumas vezes; durante as Audiências Públicas; cidadãos humildes de origem camponesa se aproximaram das personagens para oferecer seu testemunho. Em Vilcashuamán os camponeses saíram apavorados quando foram lançados os pequenos fogos de artifício que são usados em Adios Ayacucho, tudo ficou misturado, tudo ficou mexido quando agitamos a memória (RUBIO, Miguel, 2003, p. 5).

Algumas das intervenções que atualmente têm acontecido nos espaços públicos, desenvolvidas como manifestações da sociedade civil, têm configurado expressões parodísticas das sociedades espetaculares. As práticas empreendidas pelos movimentos de protesto têm revertido as estratégias de poder, carnavalizando o seu próprio caráter espetacular midiático, recolocando-os no âmbito dos atos de convívio[62]. Os dispositivos cênicos têm propiciado formas de teatralização do espetacular cotidiano. No contexto peruano das últimas décadas, as artes cênicas e visuais somaram diversas estratégias para a realização de eventos cidadãos de convívio; ao mesmo tempo a teatralidade foi atravessada e preenchida pelas irrupções do real.

No período de 1980 ao ano 2000[63], a sociedade peruana converteu-se num violento cenário. A população civil, primeiro no campo e depois na capital, foi objeto do fogo cruzado entre os senderistas, as Forças Armadas e os insurgentes do Movimento Revolucionário Túpac Amaru (MRTA). Uma extensa lista de acontecimentos ficou registrada no relatório final da Comissão da Verdade e Reconciliação, encarregada de averiguar e prestar contas das violações aos direitos humanos durante esses anos. A pesquisa documentou a existência de mais de dois mil lugares de sepultamentos clandestinos e um registro de quase setenta mil mortos[64].

Neste contexto se impôs "uma cultura da violência" que influenciou diretamente a reformulação da cena peruana (SALAZAR, 1990, p. 13). Uma pesquisa que aborda o teatro nesse período deveria estabelecer tais circunstâncias, sobretudo se considerarmos que particularmente neste continente as modificações cênicas têm estado associadas aos processos culturais, políticos e econômicos que acontecem nos diferentes países e que condicionam a vida dos próprios criadores. De alguma maneira o espetacular da sociedade tem implicado em transformações para as ficções e discursos artísticos, ou talvez os acontecimentos do "real" têm funcionado como catalisadores dos espaços estéticos.

---

[62] Interessa-me considerar a condição de convívio proposta por Dubatti (ver capitulo anterior), mas em eventos não precisamente teatrais, rituais comunitários e ações de protesto cidadão.

[63] A partir da irrupção armada do Sendero Luminoso até a queda do presidente Alberto Fujimori.

[64] *Un pasado de violencia, un futuro de paz. 20 años de violencia, 1980-2000.* Publicação baseada no Informe Final da Comissão da Verdade e Reconciliação (CVR), Lima, dez. 2003, reunindo a pesquisa realizada a partir do ano de 2001, quando surge a Comissão durante o governo de transição. Ver também www.cverdad.org.pe. No informe final da CVR apresentado por Salomón Lerner, no mês de agosto de 2003, fica exposto: "A Comissão achou que a cifra provável de vitimas fatais durante esses vinte anos supera os 69 mil peruanos e peruanas mortos ou desaparecidos nas mãos das organizações subversivas ou por obra de agentes do Estado" (RUBIO, *Persistencia de La memoria*, 2003, p. 9).

3.1 Texturas corporais.

O conceito de grupo na tradição do teatro independente[65] está distante do trabalho realizado pelas chamadas 'companhias', em geral convocadas e mantidas economicamente por instituições, estruturas oficiais com as quais estabelecem uma relação de dependência. A prática dos grupos teatrais - falo em relação à experiência latino-americana - se baseia no trabalho independente e na autogestão[66], com sistemas de produção mais participativos e artesanais. Não se reduz a reunir os atores para os processos de montagens e ensaios das peças; é muito mais do que isso, implicando na organização em áreas como a pedagogia, a pesquisa, a criação, a produção e a difusão do próprio trabalho, a relação com o entorno, a inserção na cultura de bairro e nacional, nos debates ideológicos, estéticos e políticos do seu tempo[67].

---

[65] Estou me referindo ao teatro independente que nasceu em Buenos Aires quando Leônidas Barletta funda, no ano 1930, o *Teatro del Pueblo*. A partir desse momento, este movimento, que procurava propiciar um teatro de arte não comercial, começou a espalhar-se pela América Latina.

[66] Diferente das companhias de teatro subvencionadas pelo governo, os grupos mais destacados pelo seu trabalho e persistência na América Latina não são subvencionados oficialmente. É o trabalho dos seus integrantes que dá coesão e permite a sobrevivência do grupo, e não o contrário.

[67] O Grupo *Yuyachkani* se organiza em seis áreas de trabalho: produção artística, promoção e difusão, pesquisa, comunicação, pedagogia e administração. Em um sistema de auto-gestão, seus integrantes contam com uma casa-teatro onde, em paralelo ao trabalho de criação e produção teatral, realizam atividades pedagógicas, seminários, encontros: Além de criar uma biblioteca especializada e um espaço para confecção de máscaras, possuem um extenso trabalho documental sobre seus próprios trabalhos e processos de pesquisa, o grupo mantém um elevado compromisso com diferentes públicos e setores sociais, junto aos quais desenvolvem cursos, além de manter um repertório vivo que inclui criações realizadas há mais de dez anos junto a outras mais recentes.

> Na história do novo teatro peruano, ainda não escrita, o registro do processo de encenação está intimamente ligado à categoria grupo. Diferente do teatro de outras latitudes, esta categoria (e não companhia), tem-se convertido no elemento aglutinador e motor de grande parte da produção teatral (SALAZAR, 1993, p. 149).

A partir dos anos noventa, a figura dos grupos foi se modificando, propiciando maiores espaços de criação e desenvolvimento pessoal; também têm emergido novas formas de associação para o trabalho coletivo sustentadas por pequenos núcleos criativos[68]. Dentro do movimento teatral peruano, *Yuyachkani*[69] é um grupo com quarenta anos de trabalho que tem persistido em experimentar processos de renovação estética. Nenhum dos seus trabalhos cênicos poderia ser definido pelo conceito tradicional de dramaturgia de autor; o grupo também não tem praticado a encenação como representação fidedigna de um texto prévio. Quando parte de textos literários ou dramáticos (ARGUEDAS, ORTEGA, SÓFOCLES, BRECHT) estes têm funcionado como ideias impulsoras para os processos de dramaturgia do ator e coletivas. Seus membros entendem a dramaturgia como "o conjunto de elementos que integram um espetáculo teatral, considerando a relação espaço-tempo que é dada entre a cena e o público" (RUBIO, 2001, p. 51).

---

[68] Miguel Rubio, diretor do *Yuyachkani*, desenvolveu reflexões questionadoras sobre a prática de grupo: "Não recomendo a ninguém que crie um grupo de teatro, embora não imagine a criação cênica sem um coletivo que lhe dê sustento [...] Acredito que a vida de um grupo fica fortalecida aprendendo a combinar os espaços coletivos com os espaços pessoais; no nosso caso, alguns projetos envolvem todos os atores e outros são iniciativas particulares que depois repercutem no coletivo. Essa prática de encontrar um sentido pessoal naquilo que fazemos, é achar antes do belo o que é verdadeiro, que quando aparece converte-se no fundamento do fato estético. Essa procura tem sido a peça fundamental para continuarmos juntos. Penso que assim vamos construindo uma memória comum matizada pela experiência de cada um". Este fragmento pertence ao ensaio "Grupo y Memoria. Viaje a la frontera", apresentado como conferência no Centro Nacional de Artes, em dezembro de 2004, no XXXIII Curso da *Escola Internacional da América Latina e o Caribe*, na cidade do México, publicado no folder de *Sin Título Técnica Mixta*, 2004, e em *El cuerpo ausente*, de Miguel Rubio, Lima, 2006.

[69] Esta palavra quíchua pode ser traduzida de três modos: "estou lembrando", "estou pensando" ou "sou teu pensamento".

A noção de escritura cênica que caracteriza as produções deste coletivo acentua a práxis corporal como produtora de textualidade, sem a necessidade de que se represente fielmente um texto prévio. É mais recorrente ter a figura do diretor como a de uma pessoa que se encarrega da parte conceitual realizando uma coordenação geral. Não se trata de negar sua função, mas de compreender e praticar de outra maneira as relações entre os membros de um coletivo. A criação é concebida como resultado das colaborações e indagações de cada um dos participantes, o que supõe a negação de uma estrutura vertical vigiada por um diretor, havendo em troca o desenvolvimento de relações horizontais e de colaboração entre todos os integrantes.

Sendo os processos de treinamento, oferecidos por Grotowski e Barba, referências importantes para o teatro latino-americano, os atores do *Yuyachkani* têm contribuído com sua experiência para a rica diversidade corporal e cênica existente na cultura popular peruana. O treinamento corporal é um aspecto fundamental para atores produtores de uma textualidade cênica, com dramaturgia própria, e que também desenvolvem seu trabalho em espaços públicos, onde devem atrair a atenção dos transeuntes. As festas, carnavais, músicas e danças das variadas regiões andinas têm sido fontes de pesquisa e aprendizado para os seus trabalhos cênicos. A ampla temática andina desenvolvida nos espetáculos deste grupo não foi nunca resultado de um conhecimento adquirido pelos livros, mas de enriquecedores trabalhos de campo e intercâmbios realizados com diferentes comunidades.

Uma teatralidade tecida a partir dos processos de escritura corporal cênica e como expressão da dramaturgia do ator estabelece a matriz performática. Refiro-me à *performatividade* como característica intrínseca da teatralidade, no sentido de execuções corporais e desenvolvimento de dinâmicas cênicas e poéticas. No meio teatral tem se introduzido a noção de *performance text* para se referir a textos produzidos por execução propriamente cênica, de natureza corporal e em grande medida extraverbal[70].

Os processos de pesquisa assumidos pelo *Yuyachkani* não foram traçados como laboratórios estéticos fechados à vida, mas ao contrário são comprometidos com problemáticas comunitárias, concebendo o fato cênico como uma maneira de projetar o que o grupo vem pensando em função do momento (RUBIO, 2001, p. 109). Esta forma de encarar o teatro tem levado os participantes a experiências menos convencionais e mais fronteiriças pelo nível de contaminação e de reinvenção dos recursos cênicos.

3.2 Teatralidades fronteiriças.

No fim da década de oitenta, o *Yuyachkani* apresenta *Contraelviento* (*Contraovento*)[71], um espetáculo estruturado a partir do imaginário das personagens da *Danza de la Diablada* - da Festa de Candelária de Puno, cidade do Peru - do mito do Pishtaco[72] e dos testemunhos de um dos massacres camponesas acontecidos durante a Guerra Suja[73], a partir da narração da única sobrevivente da matança de Soccos[74]. Este espetáculo foi considerado uma hermética metáfora sobre as situações vividas naquela época - "olhar o país a partir de uma proposta teatral", disse Rubio (2001, p. 82) - trabalhando estruturas dramáticas em registro mítico e dando um corpo cênico a personagens do imaginário andino (RUBIO, 2001, p. 105). Para alguns críticos, e em especial para Hugo Salazar del Alcazar[75], esta criação significou a ampliação do território teatral e do conceito de escritura cênica, ao "inserir o código etnográfico da dança, as máscaras e a música dos altiplanos", na convenção teatral (SALAZAR DEL ALCÁZAR, 1998, p. 44).

---

[70] No primeiro capítulo fiz referência à *performance-text* como "um processo com múltiplos canais de comunicação criados pelo ator espetacular" (SCHECHNER, 1990, p. 330). Neste mesmo artigo, *"El training como uma perspectiva intercultural"*, Schechner estabelece a importância do treinamento corporal na preparação de um ator-produtor de *performance-text*.

[71] Criação Coletiva de onze cenas e uma partitura musical constante, dedicado à cidade de Puno e ao historiador Alberto Flores Galindo.

[72] Personagem mítico andino, espécie de vampiro que extrai a gordura das pessoas, provocando sua morte.

[73] Guerra que aconteceu entre os meses de maio de 1980 e dezembro de 2000, no Peru, como resultado do confronto entre grupos subversivos e o exército. Em maio de 1980, o grupo Sendero Luminoso do Partido Comunista Peruano iniciou uma luta armada em Ayacuho tendo resposta das Forças Armadas do Estado. Este confronto, que durou 20 anos, tinha como foco principal a população civil do Peru, gerando uma massiva violação dos direitos humanos com um elevado custo, mais de 70 mil vitimas. Com a escandalosa renuncia do Presidente Alberto Fujimori, enviada via fax, em dezembro de 2000, começou um período de transições estabelecendo-se com o tempo a democracia no Peru e as investigações dos fatos acontecidos através da Comissão da Verdade e a Reconciliação.

[74] Massacre causado pelos membros da Guarda Civil, em novembro de 1983, no distrito de Soccos, Ayacuho, Peru, contra um grupo de mais de 30 camponeses - crianças, mulheres e anciãos - que se encontravam numa festa familiar.

Contraelviento/Yuyachkani.
Foto: Miguel Villafañe

A força e predominância do texto performático, seu esplendor plástico - Salazar (1998, p. 45) falava de "o espetacular do código etnográfico"-, a densidade metafórica no tratamento dos temas aliada ao diálogo com o momento que viviam, fazendo de *Contraelviento* um evento complexo. O cruzamento de campos antropológicos, etnográficos, míticos, teatrais e sociais, a apropriação de recursos de dança e plásticos da cultura popular andina, "o espírito tumultuoso e erótico da subversão carnavalesca", "a enorme sensualidade e o luxo expressivo [que] descansavam sobre a evidência dos mortos de uma guerra real" (MUGUERCIA, 2004), assim como o sutil tecido cênico criado por atores que agiam através de entidades míticas, dotaram esta criação de um caráter híbrido do qual, cada vez mais, o *Yuyachkani* se aproximaria.

---

[75] Crítico e pesquisador do teatro peruano e latino-americano que deu seguimento aos processos criativos do *Yuyachkani*, escrevendo textos fundamentais para estudar a produção desse grupo. As críticas de Hugo Salazar foram publicadas em inúmeros jornais e revistas nacionais e internacionais. Numa homenagem póstuma, *a Revista Textos de Teatro Peruano* dedicou-lhe o número publicado em novembro de 1998.

Durante o processo criativo, os membros deste grupo vivenciaram ameaças tanto pelos guerrilheiros do *Sendero Luminoso (*Sendeiro Luminoso*)* como pelas forças militares do Estado. Os espaços da vida se misturaram com os da arte; a imersão em zonas de ficção, a partir de memórias de acontecimentos recentes ou de intuições desesperadas sobre o futuro incerto, gerava uma suspensão metafórica, um espaço de ambiguidades poético/reais. Os atores, criando a partir de dores vividas no presente, transformaram-se em visionários de uma realidade quase fantasmagórica e foram portadores de visões e vozes que expressavam teatralmente a densidade do momento.

Em todos os trabalhos desse período a realidade parecia invocar territórios fronteiriços de ficção, modificando e questionando os dispositivos cênicos. Nas reflexões de então, Miguel Rubio delineava alguma das problemáticas que os membros do grupo enfrentavam e assumiam como criadores: "um teatro de fronteiras e limites dificilmente classificáveis", "produtos híbridos" e "dramaturgias complexas que precisam ser lidas sem o recurso ao paradigma ocidental/racional" (2001, p. 101)[76]. Para eles a teatralidade foi se definindo como "ação cênica", como "cadeia de ações e de sensações escritas no espaço" (2001, p. 190) que convidavam o espectador a "completar a imagem e a eleger sua própria ordem ou sua desordem". O conceito de 'ação cênica' influenciou muito o grupo. Penso que a partir daquele momento o *Yuyachkani* desenvolveu um movimento em direção às fronteiras do teatro, assumindo práticas cênicas não estritamente teatrais, integrando procedimentos da dança, da pantomima, da narrativa, da *performance*, explorando os limites dos gêneros cênicos e propondo materiais fragmentários sem conexão casual (RUBIO, 2001, p. 192-193). Nas reflexões produzidas pelos próprios criadores emergia um olhar fronteiriço sobre a teatralidade.

---

[76] *"Notas sobre los trabajos -1991"* e *"El ojo de afuera"*, em *Notas sobre Teatro*.

Os trabalhos dessa época refletiram construções dramáticas a partir de experiências intersubjetivas dos atores, transitando – como observou Cesar Brie (1999, p. 21) – do registro épico ao lírico. Já não se falava sobre o outro, as personagens estavam contaminadas pelos processos da vida dos atores. *No me toquen ese vals* (Não me toquem essa valsa) (1990), por exemplo, foi gerado a partir de cartas escritas por Rebeca Ralli durante a sua estância em um hospital em Havana. Como nas criações anteriores, o corpo continuava produzindo um forte discurso, mas evidenciando então o estado limitado do ser[77], em alusão poética a uma situação de incerteza e medo, assim como acontecia além das portas do teatro. No discurso corporal de *Yuyachkani* estava sendo manifestada uma mudança: o corpo expressava o seu estado; o cambio de dinâmicas era um sinal das margens cotidianas, dos deslocamentos territoriais, das incertezas existenciais que a violência generalizada estava provocando na vida das pessoas. *Hasta cuándo corazón* (Até quando coração) (1994) incorporou técnicas de fragmentação, caos e desequilíbrio no trabalho com a presença cênica[78]. Os atores trabalharam com pequenas histórias, situações e experiências pessoais[79], criando uma sucessão de performances que expressavam a incerteza daqueles tempos. A crítica citou esse trabalho como uma experiência intermediária entre laboratório social e função oracular (SALAZAR, 1998, p. 52). O tecido ambíguo daquelas criações, misturando os cenários da realidade e a ficção, indicou rasgos liminares que com intensidades distintas continuaram emergindo nas mais recentes produções deste grupo.

---

[77] Os movimentos arrítmicos, intermitentes, de corpos limitados – a atriz aparece numa cadeira de rodas – inquietavam os espectadores, familiarizados com o discurso corporal dinâmico deste grupo.

[78] Neste período o *Yuyachkani* experimentava alguns processos de pesquisa e treinamento propostos pelo criador brasileiro Antunes Filho, que desenvolveu uma série de técnicas para a exploração do corporal, incorporando princípios do caos e da nova física.

3.3 Communitas xamânica

No âmbito das pesquisas sobre as violações humanas acontecidas na denominada Guerra Suja, o grupo *Yuyachkani* realizou diferentes ações nas cidades e povos andinos onde eram desenvolvidas as Audiências Públicas[80]. Instalando-se nas praças, ruas e mercados, os atores acompanharam aqueles rituais da memória, oferecendo os testemunhos das suas personagens. Teresa Ralli/*Ismene* narrava a tragédia dos mortos sem sepultura, *Rosa Cuchillo (Rosa Faca)*/Ana Correa era a alma de uma mãe penando à procura do seu filho. Augusto Casafranca/Cánepa emprestou a voz aos corpos desmembrados em jazigos comuns.

Antígona, a personagem que Sófocles criou, tem sido objeto de inúmeras releituras: Gide, Brecht, Steiner, Griselda Gambaro e Luis Rafael Sánchez, entre outros. No mês de fevereiro do ano de 2000, o grupo *Yuyachkani* apresentava outra Antígona, com escrita cênica de Teresa Ralli e Miguel Rubio e textos de José Watanabe, quando Fujimori ainda estava no poder e a sociedade civil era sacudida pelas contínuas aparições de sepulturas anônimas.

---

[79] O crítico Santiago Soberón escreveu: "Pela primeira vez se estabelece certa relação de identidade entre ator e personagem, já que cada integrante do elenco leva ao palco algum elemento ou objeto que está vinculado à sua vida pessoal" (*Treinta años...)*. A atriz Ana Correa expressou que em "*Hasta cuándo corazón*" começou a trabalhar na fronteira da personagem, questionando-se acerca do fato de contar ou não uma historia (das minhas anotações durante as conversas com os atores, no mês de junho de 1996, Lima).

[80] As Audiências Públicas são sessões solenes nas quais são recebidos, ante a opinião pública nacional, o testemunho de vitimas sobre fatos que afetaram gravemente à própria vitima e ao seu grupo familiar ou social. Ver: http://www.cverdad.org.pe/apublicas/audiencias/index.php

> Tenho visto Antígona (correndo em sigilo de uma coluna a outra, como se escondendo de alguém). Era meados dos anos oitenta, quando a guerra interna estava nos seus primeiros anos. Uma sala de exposições fotográficas. Fotografias em preto e branco mostrando fortes imagens de Ayacucho, soldados treinando, capturados num delicado passo de balé enquanto saltam, com os peitos cheios de sangue dos cachorros que mataram para reafirmar o seu valor. Avanço, uma foto da arcaria da Praça de Armas de Ayacucho, a imagem de uma mulher vestida de preto, passando silenciosa, veloz, quase flutuando, contrastando suas sombras "sob o sol do meio-dia". Ela era Antígona (RALLI, 2009, p.63)[81].

O processo criativo desta Antígona precisou de um profundo trabalho de pesquisa. Teresa Ralli experimentou comportamentos cênicos de outras teatralidades - o Nô, por exemplo -, explorou relações e trabalhos com objetos para contar uma história e, sobretudo, incorporou as experiências que tinha vivenciado como cidadã e pessoa[82]; travou relação com mães e familiares de desaparecidos, convidando-os ao espaço de trabalho para que contassem as suas histórias, ao mesmo tempo em que contava para elas a tragédia de *Antígona*. Nestes intercâmbios, a atriz se nutriu de relatos que foram sutilmente filtrados durante a construção da personagem, ao mesmo tempo em que ia estudando a corporalidade daquelas mulheres, as gestualidades narrativas e as marcas de dor em cada um dos seus movimentos. A Antígona peruana surgiu num duplo registro: o íntimo e o social. A atriz concedeu à sua Antígona a fragilidade e a força que sentiu nas mães e testemunhas com as quais fez contato: mulheres camponesas, donas de casa que saíram dos seus lares a procura de seus filhos e que se converteram em paradigmas da resistência[83]. No Peru e em outros países em situações de violência foram as mulheres, mães e donas de casa, que se organizaram para a procura dos filhos desaparecidos. No contexto argentino – onde surgiram as Mães da Praça de Maio –, "para proteger e cuidar os seus filhos tiveram que sair das suas casas e falar como seres políticos e como cidadãos" (ACKELSBERG e SHANLEY, citadas por BUNTINX, 2005, p. 28). Especialmente as mulheres de Ayacucho foram as fundadoras da Associação Nacional de Familiares de Sequestrados Detidos e Desaparecidos do Peru (ANFASEP) e as que em 1984, em plena Guerra Suja, saíram às ruas de Huamanga, Ayacucho, portando uma enorme cruz e cartazes com fotografias dos familiares desaparecidos.

---

[81] Este fragmento pertence ao texto "Fragmentos de memória", escrito por Teresa Ralli, onde reflete sobre o conjunto de experiências e estratégias que acompanharam e sustentaram a criação de *Antígona*. Agradeço a Teresa o acesso a este texto, o qual foi publicado como indica a bibliografia.

[82] Quando no mês de dezembro de 1996, foi tomada a Embaixada do Japão, com mais de quinhentos reféns, por um grupo armado do Movimento Revolucionário Túpac Amaru, a casa da atriz ficou no meio do circuito fechado pelo Exército. Para chegar à sua casa, esta tinha que mostrar um passe especial a cada dia: "A realidade se misturava com a ficção de um jeito alucinante. A partir do andar onde morava, jogada no chão com seu filho para proteger-se dos disparos, Teresa podia ouvir as bombas a pouca distância, e ao mesmo tempo assistir tudo pela TV" (RUBIO, em Martinez Tabares, 2001. Agradeço a Teresa Ralli a informação e testemunhos transmitidos durante o encontro em Lima (julho, 2004).

---

[83] De "Fragmentos de Memória" e da desmontagem de *Antígona* realizada em Cuernavaca, México, 2005. Esta acumulação de percepções e acontecimentos ficou traçada na breve dedicatória a "Rayda Cóndor, Gisella Ortiz, Rufina Rivera, Rofelia Vivanco, Soledad Ruiz, Angélica Mendoza [...], e a todas aquelas mulheres que têm sofrido na sua pele a violência da guerra interna que vivenciou o Peru nos anos recentes" (Do folder de *Antígona* do grupo *Yuyachkani*, fevereiro-2000).

Antígona / Teresa Ralli, *Yuyachkani*.
Foto: Elenize Dezgeniski

A discordância entre o indivíduo e o espaço à sua volta e a contraposição entre ética e política estatal, não eram somente problemas traçados no texto poético[84]. A tragédia grega tinha se instalado na vida de muitos peruanos. Se o gesto de Antígona tinha emergido através de algumas mulheres nas quais o amor era mais forte do que o medo, o silêncio de Ismene representava o estado de uma sociedade civil acossada pela violência e o estado de terror.

---

[84] O conflito desenvolvido no texto de Sófocles foi refletido por Hegel, que viu em *Antígona* o drama que simbolizava de forma exemplar o dilema ético do cidadão frente aos mecanismos do Estado (*Estética*, "*La poesia dramática*").

> Todos no Peru éramos *Ismene*, todos precisávamos começar a realizar este gesto simbólico de terminar o enterro [...] A quem não realiza o ato de enterrar seus mortos está sendo tirado o direito de nomear o ausente, e de realizar com ele a necessária despedida. A metade do país durante quase 20 anos viveu nesta realidade (RALLI, 2009, p. 73).

No texto criado por Sófocles, o *mythos* é concluído com a precipitação de vários acontecimentos patéticos: as mortes de Antígona, Hêmon e Eurídice recaem sobre Creonte. Na versão peruana, estruturada em vinte e dois quadros, uma narradora que não é Antígona conta a história[85]. O último quadro ultrapassa o relato grego para se inscrever plenamente no presente, de onde fala e atua a atriz narradora:

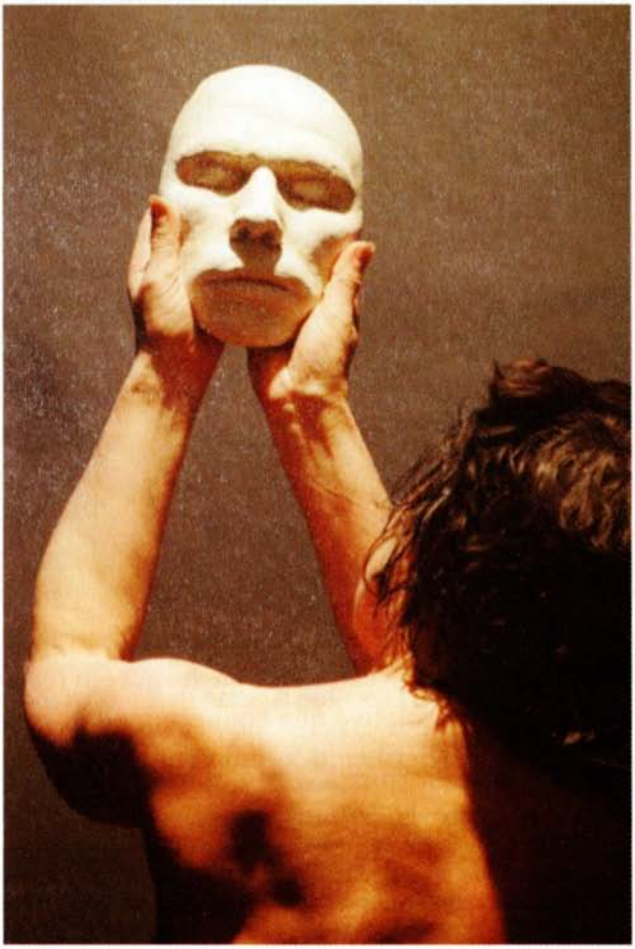
> As mortes desta história vêm a mim.
> Não para contar desgraças alheias.
> Vêm a mim, e tão vivamente, porque são a minha própria desgraça:
> eu sou a irmã que foi algemada pelo medo (Watanabe, 2000, p. 63).

A frase revela a identidade da narradora no âmbito da ficção e expõe a tessitura desta criação. No discurso cênico a atriz atravessa a narradora. A partir do universo teatral, a voz de Teresa Ralli sulca, risca a ficção e se transforma em testemunho, condensando uma voz coletiva que conhece melhor o medo e a sobrevivência do que o heroismo, assim também como a responsabilidade que leva ao silêncio; a dívida para com os outros, o peso das decisões de um tempo onde as pessoas são manietadas pelo temor. Quando a atriz realiza o enterro cênico da máscara mortuária de Polinice, a ação é ao mesmo tempo ato ético e ritual simbólico. O ritual fúnebre que precedia a cena condensava uma ânsia real: enterrar os corpos de tantos seres queridos desaparecidos naqueles anos. Aquela convivência teatral na qual se concentravam paixões coletivas criou uma *communitas xamânica*, em uma experiência que propiciava um caminho de restaurações simbólicas.

---

[85] A escrita cênica foi estruturada em forma de monólogo. Através de Teresa foram aparecendo a Narradora-Ismene, Antígona, Creonte, um guarda, Hemón e Tirésias. Cada momento destas figuras foi construído através de um minucioso trabalho vocal e de uma precisa partitura corporal. Nesta estrutura de acento épico cada quadro cênico estava precedido do relato ou testemunho da narradora.

Antígona / Teresa Ralli, *Yuyachkani*.
Foto: Elenize Dezgeniski.



É delicado referir-se à dimensão catártica ou aos aspetos curativos que os eventos com características 'xamânicas' manifestam, particularmente em momentos em que estão abertas, como disse Adorno, as "feridas sociais". Nestas situações, as ações poéticas parecem ajudar a regeneração do tecido da memória para que as comunidades e as pessoas possam começar a ultrapassar a dor. É nesse sentido curativo que utilizo o termo 'xamânico'. Não procuro me referir ao processo de xamanismo tal como tem teorizado Mircea Eliade (1986), como conjunto de "técnicas do êxtase" que definem a vida mágico-religiosa de determinado grupo. Sendo este um fenômeno que forma parte da cultura popular das regiões onde se desenvolvem as práticas cênicas e políticas que me interessam, privilegio os aspetos regeneradores e curativos que também caracterizam a dimensão xamânica. Em geral, os xamãs têm sido considerados sanadores populares capazes de transformar o trauma e a dor em experiências fortalecedoras para a continuidade da vida (TAUSSIG, 1993, p. 418). Pelo olhar de Eliade (1986, p. 262), a cura é uma das funções do xamã sul-americano, e a enfermidade é a perda da alma ou o seu roubo por um espírito. Nesta concepção supõe-se que os xamãs viajam para devolver a alma perdida e curar o doente. Interessa-me considerar tal percepção, interiorizada no imaginário da cultura andina, para analisar a recepção de algumas ações cênicas.

Rosa Cuchillo, criada por Ana Correa (não editado) - inspirada no romance homônimo (1997) de Oscar Colchado - e com direção de Miguel Rubio, foi outra *performance* que dialogou com 'o público' a partir desta dimensão xamânica. No texto literário foram entretecidos o universo mítico andino e a realidade peruana durante a Guerra Suja, nas duas últimas décadas do século XX[86]. Colchado é um escritor que tem se nutrido de problemáticas e histórias da cultura andina, assim como dos acontecimentos do país, manifestando uma vocação documentalista. Na configuração cênica, *Rosa Cuchillo* potencializava seu conteúdo documental com a incorporação de novos textos e dispositivos. A atriz manteve como ideia base a problemática de uma mãe que, após a morte, continuava à procura do seu filho desaparecido. Esse núcleo não somente deslocava a ficção para o universo imediato do real, mas também ganhava dimensões simbólicas e políticas ao se corporificar em uma ação cênica.

---

[86] Os cenários da violência peruana contemporânea têm sido recriados por este autor em várias narrativas. *La casa del cerro El Pino,* conto ganhador do Prêmio Internacional Juan Rulfo no ano de 2000, também se desenvolveu nesse contexto. *Rosa Cuchillo* foi Prêmio Nacional de Romance, no ano de 1996.

> Rosa Cuchillo procura irromper no cotidiano dos habitantes e surpreendê-los num diálogo com a teatralidade através da fábula, da dança, da imagem e da música e desta forma remover a memória para gerar um novo olhar acerca da história vivida nos últimos vinte anos, com a importante presença da mulher na luta pela defesa da vida e à procura da verdade. (CORREA, 2009, p. 111).

As indagações encabeçadas pelas mães de desaparecidos e o desejo coletivo de alimentar e restaurar a memória foram o cenário político e espiritual sobre o qual foi construída a *performance*. Testemunhos como os de Angélica Mendoza, mãe *ayacuchana* (habitante de Ayacucho) que liderou o movimento das mulheres contra os desaparecimentos[87] foram incorporados à ação cênica[88]. Intervindo/percorrendo os espaços públicos, a imagem elaborada por Ana Correa dava presença poética à procura das mães, fazendo esta mais visível pelo efeito de estranhamento.

---

[87] No mês de setembro de 1993, "Mamá" Angélica e um grupo de mulheres de Ayacucho fundam a Associação Nacional de Familiares de Sequestrados Detidos e Desaparecidos do Peru (ANFASEP).

[88] Esses testemunhos tinham sido divulgados no documentário realizado por Carmen del Prado sobre *Mamá Angélica* (seu apelido). Esta obra documental integrou a exposição *Onde estão nossos heróis e heroínas?*, no Centro Cultural de Belas Artes, de Lima (jul./ag. 2004).

Rosa Cuchillo / Ana Correa, *Yuyachkani*.
Foto: Fidel Melquíades

Elaborada a partir de um processo de pesquisa, durante o qual se reuniu informação visual, social e cultural sobre os mercados andinos, esta criação exigiu uma montagem relacionada à vida cotidiana de comunidades urbanas e camponesas. Realizada sempre fora dos recintos teatrais, intervindo nas praças e mercados populares[89], *Rosa Cuchillo* ultrapassou os limites do teatral e explorou recursos da arte/ação e das práticas dos *performers*[90]. Refiro-me ao *performer* como aquele que fala e atua sendo artista e pessoa, que fica exposto ao intervir nos espaços, que conceitua a sua criação mediante uma espécie de 'dramaturgia' ou partitura inicial aberta às modificações do trabalho *in situ*, que corre o risco de transitar entre as pessoas assumindo os imprevistos e as consequências das suas intervenções.

---

[89] "A ação cênica foi desenhada para instalar-se nos mercados como um ponto ambulante a mais. Uma mesa de 1,50 x 1,50 mts, com teto e paredes de plástico azul é o cenário que tem percorrido os mercados, praças e átrios de igrejas de Ayaviri, Puno, Urubamba, Abancay, Huamanga, Huanta, Puquio, Huancayo, Huánuco, Tingo María, Ica, Huancavelica, Yauli y Lima" (RUBIO, 2003, p. 7).

[90] *"L'art action est un concept ouvert par lequel on pourrait désigner des pratiques artistiques qui se réalisent le plus souvent en direct, opérant une esthétisation ou une investigation d'un rapport avec un public, un espace, ou un espace public, social, éthique"* (MARTEL, 2001, p. 13).

Rosa Cuchillo / Ana Correa. *Yuyachkani*.
Foto: Fidel Melquíades

Ana Correa construiu uma partitura na qual incluía uma dança e uma espécie de ablução ritual, espargindo nos espectadores uma água florida preparada por ela mesma. "Esta ação converte-se num ato de sanidade e limpeza. As pessoas recebem as pétalas e a água, que são esfregadas em seus braços e rostos. As pessoas ficam perto de Ana e depois da apresentação pedem para ela água benta e flores" (RUBIO, 2003, p. 7). No seu diário, a atriz fazia referência a esta *performance* como "um rito de purificação, limpeza e florescimento", que ajuda as pessoas a perderem o medo, a começar a curar-se do esquecimento (CORREA, 2009, p.111)[91].

Em um imaginário coletivo que identifica o xamã como aquele que executa um percurso por "outros mundos" para recuperar a alma do enfermo e curá-lo, a imagem da atriz transfigurada pelo tradicional figurino andino e uma base branca de maquiagem, falando da viagem que como *Rosa Cuchillo* fazia para encontrar a alma do filho perdido, era recebida como uma espécie de xamã. Nesse horizonte de xamanismo e religiosidade popular somava-se a experiência imediata das perdas familiares num contexto dominado pelas desaparições e a aparição de sepulcros anônimos.

---

[91] Obtive a informação sobre este trabalho na entrevista realizada com Ana Correa no mês de julho de 2004, em Lima, asim como do documentário *Alma Viva* e do "Informe: *Investigación e Creación. Rosa Cuchillo. Acción Escénica*", generosamente oferecidos pela atriz; e do texto referido de M. Rubio.

A arte como ritual curativo tem sido proposta por criadores como Artaud e Joseph Beuys. Este último em particular exerceu a prática artística como via de acesso ao melhoramento espiritual e como ação política pela sua capacidade de produzir mudança, chegando inclusive a concebê-la além dos fins estéticos, como uma anti-arte[92] propiciadora de sanidades individuais e coletivas. Se na verdade a crítica percebeu nestas premissas uma aventura que nos levaria perto da "concepção utópica do mundo" (GUASCH, 2002, p.160), mais do que associar as ações dos criadores peruanos a uma corrente ou pensamento universal, interessa observá-las no contexto de uma sociedade civil que tentava a reconstrução da memória para sua própria "sanidade", sendo que nesse propósito a arte participava explicitando a potencialidade do 'xamanismo' e como transformadora das *communitas poéticas.*

Se a arte pode ser o espelho que nos traz de volta a visão da ótica tríplice que condiciona o ser, isso talvez pela sua natureza fronteiriça; não numa dimensão estritamente estética, mas pela sua própria natureza de convívio, de evento, de acontecimento, experiência compartilhada e perturbadora[93]. Nesse tecido de segregações estéticas e vitais emerge o conceito de liminar, esse estado de suspensão onde cada gesto soma, potencializando micro transformações reais e poéticas[94].

---

[92] "[...] Eu exijo um compromisso artístico em todos os âmbitos da vida. Por enquanto a arte é ensinada como um campo especial que exige a produção de documentos em forma de obra de arte, enquanto eu defendo um compromisso estético com a ciência, a economia, a política, a religião, em cada uma das esferas da atividade humana" (Beuys -1969, en Lippard, 2004, 185).

[93] Finalizando suas reflexões sobre aquelas ações, Miguel Rubio apontava: "Estas notas foram iniciadas como uma reflexão a partir do teatro, mas ficaram misturadas as pessoas e as personagens , os atores sociais e os do teatro, os cenários da realidade e da ficção; se misturaram as vozes e agora não sei mais se quem escreve é o homem de teatro ou o cidadão que sentiu renascer nestes dias" (RUBIO, 2003, p. 9).

3.4. Hibridações e técnicas mistas

Em paralelo aos monólogos, o *Yuyachkani* tem dado continuidade às suas experiências de criação grupal. No mês de julho de 2001, o grupo apresentou uma produção de composição híbrida, situada esteticamente entre a instalação plástica e a ação cênica. Uma instalação supõe a construção de uma realidade arbitrária, criada artificialmente e instalada num meio onde, por contraste, pode exibir a sua estranheza. *Hecho en el Perú. Vitrinas para um museo de la memoria* (*Feito no Peru, Vitrines para um museu da memória*) foi instalada nas galerias de um centro comercial de Lima, no coração da cidade, no centro da crise da 'encenação de Fujimori' e em diálogo com a 'teatralidade' da sua gesticulação política.

---

[94] Testemunhos de alguns criadores, como o citado a seguir, provocaram estas considerações. "A experiência tem sido, para minha vida, de força e humanidade comovedoras. Ontem à noite, na Vigília, desfilamos com jovens familiares de detentos e desaparecidos e depois chegamos ao átrio da Igreja onde fiz *Rosa Cuchillo* para umas 500 pessoas, na sua grande maioria mulheres que chegavam de várias comunidades. Sentimos que a nossa vida e o nosso trabalho tinha sentido, que tudo o que tínhamos aprendido, recolhido, sentido, expressado durante todo este tempo era para isto, para chegar aqui e acompanhar a esperança de todas estas mulheres de olhos grandes e chorosos" (ANA CORREA, em: RUBIO, 2003, p. 8).

Rebeca Ralli em *Hecho en El Perú. Vitrinas para un museo de la memoria / Yuyachkani.* Foto: Ileana Diéguez

Nesta criação condensava-se várias experiências: ações de rua, a confrontação de algumas personagens nos cenários sociais e o encontro com artistas da *performance art*. No folder da apresentação era explicitada a convergência da instalação plástica com ação dramática, envolvendo "o olhar do espectador e a experiência do espaço compartilhado", proporcionando um "território para olhar e olhar-se". Esta teatralidade desenvolvida como "política do olhar"[95] instalava outras formas de expectativa e convívio: espectadores inusuais, transeuntes da região do centro de Lima foram confrontados pelas bizarras imagens exibidas nas vitrines, num ambiente de feira. Fora dos espaços seguros, os atores não representavam, mas agiam como "entes liminares" gerando *performances* individuais que configuravam uma espécie de *collage* cênico, numa exploração parodística de dispositivos e efeitos midiáticos.

---

[95] Retomo uma ideia delineada por Gustavo Geirola no livro *Teatralidad y Experiencia Política em América - Latina (1957-77)*. Irvine, Califórnia: Gestos, 2000, mas interessa-me uma nova definição num âmbito de estratégias relacionais.

> A experiência peruana fica refletida em várias superfícies: a superfície do espelho, das cartas que trazem inscrito o futuro, do papel impresso, do lenço, superfície das vitrinas, estampas sagradas e (a mais significativa no país naquele momento) a superfície da tela de televisão. Antes da transmissão dos '*vladivideos*' (fitas que registravam as conversas de Vladimiro Montesinos, braço direito de Alberto Fujimori), nossas imagens partilhadas do Poder e dos poderosos não incluíam a evidência visual das infâmias secretas dos governantes, do espetáculo das suas transações sigilosas e seus amigos ilegítimos. É curioso, já que nestes tempos a realidade mais crua é aquela que passa pelo filtro da tecnologia: todos somos testemunhas, todos somos espectadores (RUBIO, no folder de *Hecho en el Perú*).

Hecho en El Perú. Vitrinas para un museo de la memoria / Yuyachkani.
Foto: Ileana Diéguez

Aquelas vitrines exibiam situações da 'alta política' como diversão de feira e se transformavam em telas vivas onde o espetáculo nacional era carnavalizado, numa apropriação *kitsch* de mitos, reelaborando figuras do imaginário popular. Utilizo aqui o *kitsch* – que entendido inicialmente como "pretensão de bom gosto", tem sua aparição vinculada diretamente à ascensão da burguesia alemã na segunda metade do século XIX – como uma reformulação e apropriação consciente feita pela arte contemporânea a partir dos anos sessenta. Na arte da pós-vanguarda, o termo *kitsch* voltou "como contraponto necessário aos fenômenos culturais do presente" (AMICOLA, 2000, p. 105). Profundamente associado ao ambiente "brega" das sociedades mercantilistas e ao espírito consumista, esta forma tem presença nos centros comerciais e em alguns comércios de vendedores ambulantes. O contexto urbano no qual foi inserido *Feito no Peru* foi um modo natural de interagir com a cultura visual do espaço.

O transbordamento da teatralidade, incorporando a esta recursos das artes visuais, também caracterizaram *Sin título, técnica mixta* (*Sem título, técnica mista*) (julho de 2004). Esta nova criação tinha como proposta, no início, aproximar-se à histórica guerra com o Chile, problemática que o grupo havia estabelecido trinta anos atrás, quando apresentava *Puño de Cobre* (*Punho de Cobre*) (1971). No entanto, em ambos os momentos o tema histórico foi interrompido pela realidade. Em agosto de 2003, durante o processo de criação, foi publicado o Relatório Final da Comissão da Verdade e Reconciliação (CVR): "Começamos a fazer uma peça de teatro e de momento o país começou a galopar em cima de nós" (RALLI, 2004)[96]. Naquele momento o grupo tinha acumulado muito material prático – sequências, montagens, elos[97] – achando conexões entre a guerra de 1979 e a violência política dos últimos vinte anos. No espaço cênico foi inserida a documentação de ambos os períodos. Para organizar estes materiais, o *Yuyachkani*, utilizou as estratégias do teatro documental de Peter Weiss, exploradas já em *Puño de Cobre*.

Weiss (1976, p. 99) propunha o *Teatro Documento* como aquele que se ocupava "exclusivamente da documentação de um tema", expondo informações através de registros, cartas, declarações, depoimentos, entrevistas, reportagens, manifestações de personalidades reconhecidas, fotografias, documentais cinematográficos; estes deviam ser usados no palco sem mudar o seu conteúdo. Propunha a técnica de montagem para ressaltar detalhes e apresentar os fatos e o veredito. Não trabalhava com características nem com descrições de ambientes. Procurava desviar-se de modelos estéticos do teatro tradicional colocando em discussão os seus próprios meios. Embora tentasse certa libertação do marco artístico provocando uma tomada de decisão frente aos fatos, Weiss (1976, p. 99-110) entendia o Teatro Documento como um produto artístico.

---

[96] Extraído de uma conversação com Teresa Ralli, em julho de 2004, em Lima.

[97] Estas palavras fazem parte do vocabulário técnico do *Yuyachkani* relacionado à criação dramatúrgica e cênica.

Sín título, técnica mixta / Yuyachkani.
Foto: Elsa Estremadoyro

Observemos agora a forma pela qual o *Yuyachkani* se apropria dessas estratégias documentais. A entrada no espaço 'cênico' acontecia através de uma pequena galeria onde foram instaladas vitrines com livros que continham a história do Peru; sobre as paredes eram reproduzidos fragmentos do Relatório Final da CVR. O espaço ao qual chegavam os espectadores – sem nenhuma referência para situar-se[98] - era uma espécie de *enviroment* no qual se integravam fotografias e fotocópias de acontecimentos históricos recentes, livros de história, cadernos de notas, diários de trabalho dos atores, fragmentos de cartas, figurino e elementos que faziam alusão à realidade peruana; bonecos, máscaras e diferentes objetos que seriam utilizados pelos atores.

> Em um momento deste processo compreendemos que estávamos construindo algo como um memorial com pessoas e objetos que foram aparecendo e que antes de objetos de cenário eram provas, testemunhos, informações necessárias, como uma imagem que ativa a memória e ao mesmo tempo convida o espectador a mover-se, a escolher um ponto de vista, a decidir o que observa, a decidir o que ouve e onde ele quer ficar.
>
> [...]
>
> O público é recebido como o assistente desse arquivo (RUBIO, 2004, p. 7).

Devora Correa em *Sin título, técnica mixta/Yuyachkani.*
Foto: Elsa Estremadoyro

---

[98] A sala dos *yuyachkanis,*em sua sede na rua Tacna # 363, Magdalena del Mar, Lima, tinha sido literalmente esvaziada, não tendo poltronas, cadeiras ou qualquer vestígio de assento.

No espaço cênico também tinham funções documentais as imagens reproduzidas pelas telas de televisão, com fragmentos sobre o grupo armado Sendero Luminoso, intervenções de Abimael Guzman e cenas da Guerra Suja. Os corpos das atrizes também reforçavam um registro documental (RUBIO, 2004, p. 10): Ana Correa estava vestida apenas com uma *kushma asháninka*[99] sob a qual guardava as fotos tomadas por Vera Lenz nas comunidades subjugadas por Sendero Luminoso. Devora Correa, vestida com uma roupa tradicional andina, enunciava os testemunhos - escritos sobre suas roupas - de mulheres camponesas vítimas da violência, do estupro e do plano de esterilização massiva. O Teatro Documento, na perspectiva de Peter Weiss (1976, p. 102), representa uma ação contra as situações presentes; as presenças das duas, portando sobre o corpo imagens documentais, eram uma denúncia da violência exercida sobre os grupos que a duras penas sobreviveram à Guerra Suja.

Ana Correa em *Sin título, técnica mixta/Yuyachkani.*
Foto: Miguel Rubio

---

[99] Vestimenta característica das comunidades *asháninka* do Perú.

Gostaria de mencionar duas criações teatrais contemporâneas que também utilizaram a estratégia documental como forma de teatro político. Uma é o trabalho conjunto de William Kentridge e Jane Taylor, *Ubu and the Truth Commission*, a partir dos testemunhos dos sobreviventes e dos responsáveis pelo *apartheid* na África do Sul, apresentados nas audiências convocadas pela Comissão da Verdade e Reconciliação, no ano de 1996. A outra é o trabalho de *Groupov* da Bélgica[100], a partir do massacre de 1994, na Ruanda, no qual foram assassinados um milhão de *tutsis*. *Ruanda 94* (1999) incluiu o testemunho e a presença de Yolanda Mukagasana, uma enfermeira *tutsi* sobrevivente. O espetáculo apresentava declarações de ruandeses através de telas eletrônicas e uma extensa conferência do diretor, Jacques Delcuvellerie, sobre as diferenças étnicas e a responsabilidade dos países colonizadores com fatos como os acontecidos no país africano. Tendo um compromisso com a memória, estes trabalhos foram realizados na tentativa de reparação simbólica[101], procurando contribuir com o processo de cura social.

A discussão sobre a responsabilidade que a sociedade civil assume quando são vivenciados estes períodos de violência tem sido desenvolvida de diversas maneiras, estabelecendo dilemas éticos em função dos testemunhos, questionando o direito a usurpar as vozes das vítimas, a falar pelos outros[102]. Na criação de *Groupov*, a sobrevivente de um massacre aparece diretamente na cena; em *Rosa Cuchillo* a atriz transmite as palavras de uma mãe que sofre com a desaparição do filho. Os corpos e os textos que partem do real se misturam nas teatralidades atuais para que a memória não se apague e o humanismo não seja apenas um tema nos discursos literários.

---

[100] Refiro-me à informação cedida por José A. Sánchez durante o seminário desenvolvido no México, 2004.

[101] *"Une tentative de réparation symbolique envers les morts á l'usage des vivants"* foi a definição de Jacques Delcuvellerie sobre Ruanda 94 (IVERNEL, 2001, p. 12).

[102] "Como se enfrenta o peso das evidências apresentadas ante a Comissão da Verdade e Reconciliação?[...] Como absorver as histórias terríveis e as implicações daquilo que nós sabíamos e não sabíamos dos abusos durante o *apartheid* (a magnitude era conhecida, assim como certas formas de violência concreta, mas se desconheciam os pequenos detalhes, as margens domésticas da violência, a sintaxe específica do fato de ministrar e absorver o sofrimento) A necessidade de trabalhar com aquele material procedia da urgência das perguntas, que surgiram durante aquele dilaceramento. Não quer dizer que eu esperava que uma peça teatral oferecesse respostas concretas sobre como enfrentar-se a memória privada e a memória histórica, mas que o trabalho (de criar uma obra e, talvez, também, de contemplá-la) se converte em parte do processo de absorver esse legado" (WILLIAM KENTRIDGE, in: CHRISTOV-BAKARGIEV, 1999, p. 219).

A diferença entre as estratégias documentais introduzidas por Weiss, – nas quais as informações eram representadas através de fábulas e personagens – em relação à arte documental destes últimos anos, reside na introdução direta de pessoas e documentos com características do "real', sem intermediários que façam mediação com as testemunhas; os procedimentos documentais atuais são texturas, corpos que irrompem nas composições poéticas, irrupções do real.

Durante o processo de *Sin título, técnica mixta*, os atores enfrentaram o desafio de não interpretar[103]: não representar caracteres nem personagens, mas 'estar', criar uma série de imagens e pequenas situações. Conformavam uma galeria de presenças, de estátuas vivas que interrogavam os espectadores, num registro vivo, recuperando texturas, materiais e situações desenvolvidas em criações anteriores. Como já foi dito, a presença não se refere somente a uma especificidade material, ao físico que executa partituras performáticas; a presença abarca o ético do ato, a responsabilidade de estar num espaço cênico assumindo os riscos daquilo que Eduardo Pavlovsky determina como a "ética do corpo" (PAVLOVSKY, 1999, p. 80)[104].

---

[103] Informação proporcionada pelo diretor e pelos atores.

[104] No seguinte capítulo retomo e desenvolvo esta proposição. Ver: PAVLOSVKY. *Micropolíticade La resistência (1999).*

Sin título, técnica mixta / Yuyachkani.
Foto: Elsa Estremadoyro

Entre as estratégias discursivas do *Yuyachkani* observo o recurso ao procedimento intertextual, à citação de objetos e elementos de suas próprias criações. A intertextualidade (termo que conceitua uma prática textual muito antiga) designa a transposição de enunciados de um sistema a outro, considerando as mudanças e reposições que estas transposições implicam[105]. Entendida como entrecruzamentos de textos e colocada em diálogo em uma nova situação, interessa-me considerar essa figura da teoria para as análises das configurações cênicas. Em *Sin Título, técnica mixta,* foram reelaborados personagens, objetos e situações de trabalhos anteriores, particularmente de *El bus de la fuga* (*O ônibus da fuga*) e *Hecho en el Perú.*

Nos trabalhos de *Yuyachkani,* a intertextualidade também fez referência ao universo cultural e especificamente plástico. Na bandeira de retalhos que irrompeu na instalação cênica de *Sin título, técnica mixta,* aprecio a citação às bandeiras reinventadas, re-significadas e costuradas pelos artistas plásticos peruanos durante a última década do século XX.

---

[105] Sendo difundida nos textos de Julia Kristeva, a intertextualiade tem sido elaborada a partir dos estudos de Mikhail Bakhtin sobre a condição dialógica da linguagem. Pode-se conferir Bakhtin, le mot, le dialogue et le roman, *Critique,* n.. 239. Paris: Minuit, abr.1967, p. 438-465.

> Os artistas re-elaboram as frações espalhadas da nação, desmistificando o 'peruano', desmilitarizando o herói e resgatando as personagens comuns e cotidianas que despertaram nossas admirações. Esta 'reconstrução' é refletida nas ações domésticas de lavar, costurar e passar roupa, nas 'lavadeiras' de Eduardo Llanos, Susana Torres e Cristina Planas, assim como na bandeira de panos costurados de Luis Garcia Zapatero. Enquanto Eduardo Tokeshi e Claudia Coca se aproximam à Pátria usando a figura de um corpo necessitado de transfusões e ataduras, proposta similar nos leva à instalação de Abel Valdivia acerca do corpo feminino maltratado (PONTE, 2004, s/p)[106].

Nas múltiplas visitas que os artistas plásticos daquela época fizeram à bandeira peruana, era evidente que não voltavam a ela para homenageá-la, mas para desmontá-la e ao mesmo tempo reconstruí-la - não como representação única de um sujeito nacional, mas como reinvenção dolorosa ou carnavalesca através da utopia poética. Na criação cênica do *Yuyachkani*, a irrupção da bandeira gigante de retalhos costurados reforçava a sua textura política a partir das múltiplas contestações que evocava.

---

[106] Este texto apresentava a mostra coletiva *Sobre heróis e pátrias. 1992-2002*, que no mês de julho de 2004 se exibia em Lima, na *Galeria Pancho Fierro*. Simultaneamente se apresentava no Centro Cultural de Belas Artes: *Onde estão os nossos heróis e heroínas?*, problematizando a representação do heroico no imaginário peruano.

Sin título, técnica mixta / Yuyachkani.
Foto: Miguel Rubio

O título da instalação – *Sin título, técnica mixta* – fazia referência direta à linguagem das artes plásticas, explicitando a sua hibridez com o uso de técnicas mistas. O dispositivo da instalação foi colocado em situação cênica. A instalação ficava no espaço não somente para ser mostrada, mas era dinamizada com a intervenção das ações dos *performers*. Não se tratava mais de vitrines fixas, como em *Hecho en el Perú*, mas vitrines entre as quais os espectadores poderiam transitar como entre as estátuas de um arquivo-museu, às vezes fixadas no espaço ou instaladas sobre praticáveis móveis que eram mudados de lugar; os *performers* relacionavam seu trabalho com imagens midiatizadas, animando estátuas ou movimentando-se em pequenas sequências performativas. As situações se desenvolviam num espaço-tempo, inspiradas em dinâmicas processuais[107], se reconstruindo frente aos espectadores sem esconder ações, sem saídas e entradas do espaço cênico. Os espectadores foram convidados a editar a sua percepção entre fragmentos de associações pessoais e coletivas, na margem de uma área liminar onde se entrecruzam memória e vivência.

3.5 Rituais situacionistas.

Em uma trama de contestações simbólicas, particularmente a partir do ano de 2000, o espaço público, como cenário de práticas artísticas e políticas, estava num processo pelo qual alcançava novos significados, misturando atores e espectadores. Neste contexto fica delineada a atividade do *Colectivo Sociedad Civil 'CSC'* (Coletivo Sociedade Civil) responsável por convocar para um ritual público que lavaria a bandeira no *Campo de Marte* e na *Plaza Mayor de Lima* (maio de 2000)[108].

Os integrantes deste Coletivo se propuseram a desenvolver atos públicos fora dos âmbitos reservados à arte, em lugares onde se podia convocar uma grande participação dos cidadãos. Recusando que suas ações fossem consideradas como obras artísticas, elegeram uma palavra utilizada pelo *Movimento Situacionista*: "Procura-se gerar não obras, mas situações a serem apropriadas pelos cidadãos que abandonam desta forma o seu papel passivo de espectadores para converter-se em co-autores e regeneradores da experiência e da própria história" (BUNTINX, 2005, s/p.).

---

[107] A "arte processual" tem sido conceitualizada pela crítica como derivada da arte minimalista, deslocando o interesse de realização do objeto até a sua específica *operatividad*, adquirindo cada vez mais um caráter "processual" e temporal: "A obra ou o novo objeto artístico precisava ser entendida como uma presença em relação ao espaço/ambiente que a circundava e dependendo da ação/reação do espectador. Isto suporia que, pela primeira vez, o espaço de exposição era concebido como um volume globalizador, onde eram produzidas constantes interferências entre as obras e os observadores ou espectadores destas" (GUASCH, 2002, p. 29).

[108] Segundo Gustavo Buntinx, membro fundador deste coletivo, a própria cristalização do *CSC* deve ser entendida "como resultado adicional da mobilização generalizada da cidadania que durante essa hora suprema declara em militante alerta cívico e recupera o espaço público para o acionar político". Nesta nota, todas as citações entre aspas, sem referências ou com referências a Buntinx, pertencem ao texto *"Lava la Bandera: El Colectivo Sociedad Civil y el derrocamiento de la dictadura em el Peru"* (Versão reduzida, 2005, generosamente cedida pelo autor) Na nota que acompanha esse ensaio, Buntinx estabelece que "as frases escolhidas têm sido tomadas do fluido e afiado diálogo compartilhado com os outros integrantes do *CSC* na intensidade daquele ano que junto vivemos no perigo". Existe uma versão publicada do texto na Revista *Quehacer*, n.. 158, Ene. Feb. 2006.

Com o propósito declarado de contribuir para a subversão do estado de coisas e como resposta às manobras de um regime que pretendia perpetuar-se através de terceiras 'eleições', os integrantes do *CSC* estruturaram uma série de 'situações'. Algumas constituíram condensações simbólicas dos "dramas sociais"; outras foram abertamente carnavalescas, invertendo o próprio espetáculo da sociedade de *status* que Guy Debord tanto tinha criticado.

Para Debord (1999, p. 42), principal teorizador das condições espetaculares das sociedades modernas, o espetáculo é a principal produção da sociedade atual; a representação da forma hierárquica do poder alcança o seu mais alto grau no espetáculo que ela organiza para a sociedade, mediando as relações e apresentando a aparência como substituição da vida. No entanto, nas manifestações espetaculares em que a sociedade atual organiza a si mesma já não é possível falar do espetáculo como uma "inversão de vida", como assinalava Debord, pois este se concretiza num movimento que inverte a condição espetacular produzida pelo poder. Observar a atual carnavalização do espetáculo da sociedade dominante implica também refletir sobre os possíveis nexos que as práticas sociais, políticas e artísticas atuais poderiam ter com os delineamentos e ações do *Movimento Situacionista*.

Fundada em 1957, a *Internationale Situacionniste*[109] se espalhou por toda Europa, reunindo importantes intelectuais e criadores que concebiam a arte como uma realização na vida. Graças à participação de vários integrantes e ideólogos, este movimento influenciou os processos revolucionários do ano de 1968, no qual, no mês de maio, foi criado o *Comité Enragés-Internationale Situationniste que* desenhou os muros da Sorbonne com inúmeros cartazes que difundiam suas ideias. No Manifesto de 1960[110], seus integrantes se pronunciaram contra o espetáculo que separava espectadores e atores. Contra a arte unilateral defenderam a criação de uma cultura total e a formação de um artista capaz de ser ao mesmo tempo produtor e consumidor. Delinearam "situações" como ações experimentais que transformaram a energia de ambientes cotidianos. As "situações" implicavam "a construção de ambientes momentâneos da vida e a sua transformação numa qualidade passional superior" (DEBORD, 1957, s/p.); eram criadas com gestos dos cenários sociais, como um jogo de acontecimentos, procurando uma manifestação passional da vida, transformando momentos efêmeros em "situações" conscientizadas. Contra a ideia de uma arte "conservada" ou afastada da vida, os situacionistas propunham uma "organização do momento vivido". Contrários à posição passiva na qual os espetáculos da sociedade colocavam os cidadãos, a "situação" era criada para ser vivida pelos seus construtores.

---

[109] "Uma associação internacional de situacionistas pode considerar-se como uma união de trabalhadores de um setor avançado da cultura, ou mais exatamente de todos aqueles que reivindicam o direito a um trabalho agora impedido pelas condições sociais. Por esta razão como uma tentaiva de organização de revolucionários profissionais da cultura" (DEBORD, 1957, s/p.).

Não é o meu interesse reduzir as possíveis relações entre o coletivo peruano e o dispositivo proposto pelo movimento francês à apropriação de um conceito. Não pretendo afirmar que os artistas peruanos utilizaram de forma consciente esta referência. Penso que a construção explicitamente relacional e a realização de suas ações como rituais públicos participativos diferencia as práticas desse grupo das propostas desenvolvidas por Debord.

Num contexto de alto nível espetacular da política do Estado aquilo que o próprio *CSC* postulou como 'situações' corria o risco de transformar-se em uma "politização radical da arte". Com esse propósito o coletivo desenvolveu diversas ações, caracterizadas tanto pelas suas elaborações simbólicas como pelas suas dinâmicas participativas e relacionais[111]: desde a instalação fúnebre, onde durante vinte e oito horas foi velado publicamente o cadáver da Oficina de Processos Eleitorais, até revestir bairros populares com um mesmo cartaz que insistia na frase "*Cambio, No Cumbia*"[112], parodiando, sob o título de "O Ritmo do Chinês", as campanhas eleitoras lançadas por Fujimori. Na primeira *performance* as pessoas prendiam velas e parodiavam guardas de honra, na segunda *performance* eram convidadas a comunicar-se por meio de um cartaz onde aparecia um endereço eletrônico e uma página web com *links* para diversos veículos de comunicação e organismos de defesa dos direitos humanos.

---

[110] Publicado em *Internationale Situationniste* # 4, (1960).

A ação mais festiva e que propiciou a maior adesão, e também a mais conhecida de todas as realizadas pelo *CSC*, foi *Lava a Bandeira*. Definida como "um ritual participativo de limpeza da Pátria", reuniu inúmeros cidadãos que lavaram publicamente a bandeira do país. Esta ação reverteu a ocupação e o comportamento no espaço público pelo explosão do grotesco social: o baixo corporal, no sentido bakhtiniano, a parte dionisíaca do corpo duplo se espalhou carnavalescamente, deslocando os comportamentos solenes e transformando a praça pública num espaço de livre encontro, num quintal coletivo onde foi criado um grande "varal popular"[113]. Os integrantes do *CSC* foram apenas os propiciadores de um ritual repetitivo[114] onde seus elementos "litúrgicos" eram oferendas vindas dos mais diversos participantes (bandeiras de tecido, água, sabonete de marca Bolívar, bacias ou vasilhas vermelhas de plástico); colocadas sobre rústicos bancos de madeira de cor dourada, evocavam a frase oitocentista do explorador italiano Antonio Raimondi: "O Peru é um mendigo sentado num banco de ouro"[115].

---

[111] "A radical e ampla modificação de consciências à qual o CSC aspira, requer experiências transformativas as quais só podem ser obtidas através da incorporação vida da população a uma práxis simbólica que supere a simples recepção de discursos ou a participação em atos estritamente políticos" (BUNTINX, 2005, s/p.).

[112] *Cambio e Cumbia* em espanhol fazem um jogo de troca de vogais resultando em palavras com diferentes significados. *Cambio*, no contexto, significa Mudança e *Cumbia* é uma dança popular da Colômbia e Panamá.

[113] O próprio Buntinx se referiu ao espaço criado como "uma prolongação do quintal doméstico".

[114] Além dos dias de maio, esta ação continuou sendo realizada na fonte colonial da Plaza Mayor, até ser estendida até outras cidades inclusive fora do Peru.

A invenção lúdica propiciou a transformação do protesto num carnaval de ressurreições poéticas, de forma tal que o gesto não cancelava, mas reinventava o emblema até então distante (a bandeira) como pertencente a cada um. Esta dinâmica festiva também possibilitou a dinâmica da ação, apesar das diversas tentativas de controle. Quando a censura cortou a circulação de água, os comerciantes da região levaram bolsas, garrafas e bacias; quando os militares impuseram as marchas marciais para cobrir as canções de protesto, as pessoas as adaptaram ao novo ritmo; quando os guardas ameaçaram derrubar os varais com bastões, os participantes realizaram a ação "sob a proteção simbólica do hino nacional, para depois levar os estandartes molhados sobre seus corpos, até constituir um gigantesco varal humano" (BUNTINX, 2005, s/p.). Colocando sobre si as bandeiras, defenderam a permanência da ação, inclusive sob o alerta de uma intervenção policial, radicalizando a ação numa "ética do corpo" que atravessou e subverteu os sistemas de comportamento.

---

[115] Num sentido carnavalizado pode ser lida a inversão da frase: "O Peru é um banco de ouro sentado sobre um mendigo", que segundo Buntinx, faz tempo circula entre os peruanos.

Lava la bandera / Lima, Perú, 2000.
Foto: Elio Martucelli

Durante algum tempo *Lava a Bandeira* transformou um espaço controlado pelas forças oficiais num fórum aberto à expressão e ao encontro lúdico dos corpos. No lugar, que até esse momento estava sob vigilância, misturaram-se os participantes – não mais espectadores - de uma festa, onde o maior símbolo pátrio deixava de ser solene, colocado em situação cotidiana. A bandeira, objeto de honras oficiais, foi manipulada como uma roupa comum, num gesto de destronamento e apropriação popular. Essas apropriações das práticas espetaculares, ao vivo e *in situ*, utilizando recursos da paródia, invertendo a sociedade do espetáculo e criando o seu duplo rebaixado como parte da festa que a sociedade oferece a si mesma, inverte as estratégias do poder, carnavalizando o seu próprio ato espetacular mediador e recolocando a sociedade nas dimensões performáticas dos atos de convívio.

Envolvendo recursos das artes plásticas e cênicas e mostrando características participativas e rituais, *Lava a Bandeira* poderia ser lida como um *happening*, mas esta denominação, legitimada pelas práticas artísticas do século XX, remete a uma produção estética e limita a dimensão proposta pelos integrantes do *CSC*.

> Não se economizaram esforços críticos para apreciar *Lava a Bandeira* a partir das sugestões oferecidas pelo *happening*, a *performance*, a arte processual. Mas a definição do valor de suas ações por esses termos artísticos são indiferentes para um Coletivo, no qual seus integrantes assumem em primeiro lugar a condição de cidadãos e depois a condição de autores culturais, sem deixar de olhar a importância dessa capacidade profissional que na luta pelo poder simbólico lhe outorga um evidente *plug* diferencial (BUNTINX, 2005, s/p.).

Esta ação e as situações em geral do *CSC* durante aquele período não foram conceituadas como performances artísticas[116], mas seus integrantes procuraram defini-las concretamente como "gestualidades politicamente simbólicas", potencializando o comportamento da política do corpo e transformando o ato de observar em participação festiva: o corpo exposto, imerso num contagiante ato dionisíaco cidadão, erotizou a prática política. A problemática vai além da questão do uso de um vocabulário técnico, ninguém disposto a se jogar nestas ondas contagiantes para e pensa numa taxonomia para classificar obras de arte; nesse caso trata-se de atos e práticas éticas que atravessam formas simbólicas, políticas e/ou poéticas. Mas a reflexão propiciada por estes acontecimentos evidencia a necessidade de "reformular o estatuto do artístico na sua relação com a crise de legitimidade das velhas formas de representação, tanto da política como da arte" (LONGONI, 2003)

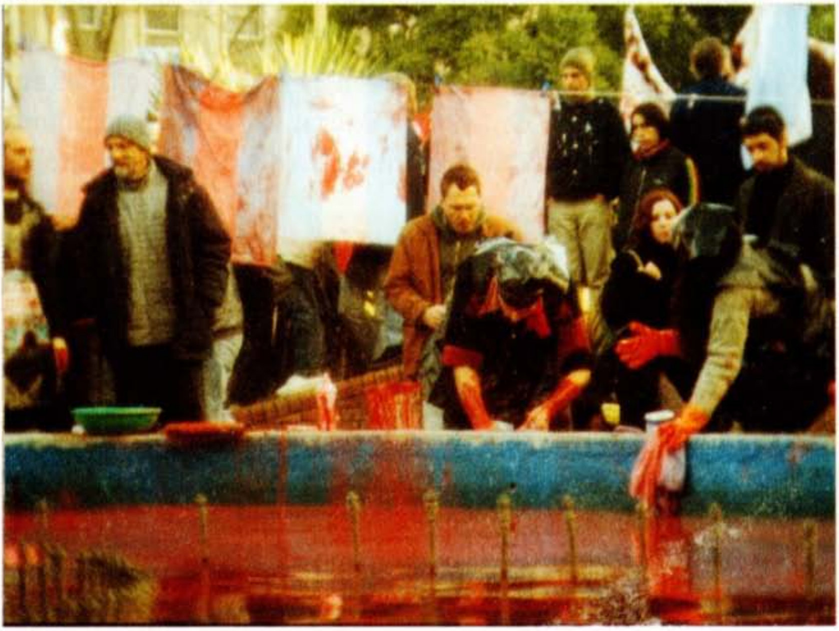
A torrente de emoção, de religiosidade[117] e participação cidadã que *Lava a Bandeira* gerou foi intensificando o seu potencial metafórico e revolucionário, sendo multiplicada e transformada em outras ações de diversas regiões do Peru[118] e em cidades de outros países. No contexto repressivo gerado na Argentina a partir dos impactos sociais causados pelos problemas econômicos do ano de 2001, o grupo *Arde Arte* lança uma convocação similar aos acontecimentos passados no Peru, retomando e atribuindo um novo significado àquele gesto, pois, mais do que lavar o emblema nacional, este era rasgado, manchado e submerso em água com tinta vermelha[119]. O que restava da bandeira era pendurado em varais improvisados em uma praça pública, em um gesto totalmente subversivo.

---

[116] Insistindo no tema, faço a transcrição da expressão de Buntinx, durante o encontro desenvolvido com vários artistas visuais peruanos, entre eles os membros do *CSC*, no Centro Cultural San Marcos, Lima, 24 de julho, 2004: "Não queríamos fazer obras, mas sim criar situações [...] nos interessava mudar a história mais do que sermos incluídos numa história da arte" (anotações da autora).

[117] "Uma religiosidade doméstica, cotidiana, própria, quase irreverentemente pop na sua informalidade litúrgica, mas não menos sublime por isso", especificou Buntinx.

La bala bandera. Colectivo Arde Arte, Buenos Aires, 2001.
Arquivo Arde Arte



Esta ação foi retomada em Oaxaca, México (novembro de 2006), durante a ocupação da cidade pelas forças federais e contra a repressão ao movimento organizado Assembleia Popular dos Povos de Oaxaca (APPO). Um grupo de teatro, associado à Fundação Cultural Crisol, lançou um chamado para lavar a bandeira nacional "em total resistência às simulações que pretendiam dar fim à solução do conflito". Ainda que o chamado fosse para realizar uma ação conjunta e simultânea nas praças públicas, ficou reduzida a uma *performance* realizada por um número mínimo de artistas de teatro. O chamado que circulou via internet pontuava uma partitura com uma série de ações: "Alguém chega a uma praça pública (cheia de gente) com uma bandeira nacional. Lava a bandeira. Seca a bandeira. Costura a bandeira. Pega a bandeira com muito cuidado. Guarda a bandeira. Abandona a praça". (Bem diferente das referências mais ativistas e situacionistas acontecidas na Argentina e no Peru).

---

[118] Chegaram a ser lavados estandartes de instituições ao serviço da ditadura, uniformes do exército, togas de magistrados.

[119] Agradeço a Gabriela Piñero, pesquisadora envolvida no trabalho de grupos que desenvolvem seus accionismo plástico nas ruas de distintas cidades argentinas, as imagens e informações cedidas por ela.

No México, diferente dos referentes de corte mais artivistas e situacionistas (Argentina e Peru), foi proposta a dramatização e representação de lavar, pendurar, costurar e guardar a bandeira num espaço público, mantendo a distância entre atores e espectadores:

> Enquanto são realizadas estas ações é importante conviver com as pessoas que estão na praça. Esta sequência de ações pode ter a ordem selecionada por cada pessoa, personagem ou grupo de personagens. As situações, personagens e ambientação estão à disposição da criatividade e livre arbítrio de quem se interessar ingressar neste *convite audaz* [120].

Longe de reproduzir um teatro tradicional, este chamado foi um desesperado gesto de protesto contra um estado profundamente repressivo, especialmente depois de ter vivido as explosões carnavalescas do corpo social[121]. As execuções numa praça de Colônia, Roma, na Cidade de México, e numa praça do centro da cidade de Oaxaca implicaram em dispositivos teatrais como máscaras, maquiagem, e figurino. Estes dispositivos também foram estrategicamente utilizados na ação, deslocando-a do marco tradicional do protesto político, aparentemente reduzindo o risco que corriam os protagonistas. Em México DF, o gesto podia ficar incorporado a um contexto de representações simbólicas e carnavalescas explícitas. Mas em Oaxaca a ação foi realizada em absoluto risco, em momentos nos quais as pessoas eram detidas ilegalmente e recolhidas em prisões de outras cidades, sem que seu destino fosse conhecido[122].

---

[120] Todas as citações que se referem à convocatória feita no México reproduzem a mensagem que circulou via correio eletrônico no mês de novembro de 2006. Agradeço a Úrsula Castellano a informação visual e seus testemunhos sobre a encenação *oaxaqueña.*

[121] No último capítulo faço uma abordagem de algumas expressões das "teatralidades da resistência", no México, em 2006.

Lava la bandera em Oaxaca / México, 2006.
Foto Cortesía de Úrsula Castellanos

Os ritos com os corpos ausentes – forma pela qual *Yuyachkani* realizava as ações cênicas – e os rituais situacionistas de corpos presentes – como aqueles desenvolvidos pelo CSC em Lima – configuraram diversas políticas do corpo para a rearticulação simbólica da memória. Pelo seu potencial regenerador de cidadania, Gustavo Buntinx define como "xamanismo social" a energia produzida por estas ações. Esta mesma característica está presente em outros rituais cidadãos, como as passeatas das Mães da Praça de Maio e os "rituais de reconciliação" desenvolvidos no Chile na pós-ditadura[123].

---

[122] Nessa época circularam mensagens eletrônicas que denunciavam as detenções ilegais de artistas plásticos em plena vida pública, como nas ditaduras latino-americanas.

4 Tramas da memória (cenários argentinos)

> Querido Umberto, sem fanáticos não há futebol. Somente chutes sem importância. Há que se aprender novos fenômenos teóricos sociais da micro-política de hoje também a partir do corpo e da tribuna. O restante é pós-modernismo (PAVLOVSKY, 1999, p. 12)[124].

Segundo Jorge Dubatti, o novo teatro argentino constitui o fazer mais recente desse amplo e complexo campo identificado pela crítica como "o teatro da pós-ditadura", abarcando as produções dos homens de teatro que se iniciaram nesse movimento nos últimos vinte anos" (2002a, p. 4-5)[125]. Este teatro, formulado a partir de poéticas diversas, tem conexões ideológicas com o movimento independente argentino[126] na procura por uma opção artística alternativa e na concepção da arte como espaço de resistência[127]. Na sua maior parte é representada por espetáculos experimentais realizados em espaços periféricos: pequenas salas, estúdios ou lugares não convencionais do circuito *off* de Buenos Aires. Seu contexto localiza-se a partir da restauração do estado de direito, em dezembro de 1983 – o qual deu fim ao terrorismo de Estado – chamado de modo eufemístico de "Processo de Reorganização Nacional"[128], instaurado pela Junta Militar no ano 1976 –, passando pelo convite oficial à amnésia coletiva – com a Lei do Ponto Final, a suspensão de julgamentos dos militares, em dezembro de 1986, a Lei de Obediência devida, em junho de 1987, e o Anúncio oficial do indulto em novembro do ano de 1989, a inflação e assaltos a supermercados em 1989, a derrocada econômica na qual o país se viu envolvido em dezembro de 2001 e as revoltas sociais desencadeadas pela crise.

---

[123] Alicia del Campo tem desenvolvido lúcidas reflexões sobre estes acontecimentos em *Teatralidades de la memoria:* rituales de reconciliación en el Chile de la transición. Santiago de Chile: Mosquito Comunicaciones, 2004.

[124] "Pavlovsky responde a Eco: Não há futebol sem torcida" publicada na p. 12, 21.jun.1990, incluída em *Micropolítica de la Resistência.*

[125] Para o pesquisador, sua periodização não responde a um critério de gerações, mas às relações entre teatro e cultura. Dubatti inclui na categoria "novo teatro" os criadores que emergiram na década de oitenta.

[126] "[...] Em 1930 o teatro de arte encontraria uma estrutura que o converteria em uma arma contra o sistema. No final deste ano, Leónidas Barletta – um inteletual, homem de teatro, mas também jornalista e escritor – funda o *Teatro del Pueblo*, base do movimento de teatros independentes, um fenômeno que mudou a estrutura do teatro na Argentina e que serviu de modelo para o nascimento de grande parte do atual teatro de arte da América Latina" (COSSA, 1993, p. 531).

[127] Vários são os exemplos que poderiam ser invocados como produções de resistência; entre eles, penso no *Teatro Abierto,* surgido durante a ditadura militar. Preparado durante vários meses de 1980, o primeiro ciclo de espetáculos

Como assinala Pavslosky (1999, p. 38), a ditadura criou um tipo de subjetividade que "facilitou a interiorização da violência diária como algo normal e cotidiano", ampliando o horror na impotência gerada pela impunidade judicial e impulsionando

---

foi produzido no ano de 1981, com a estreia de 21 peças no Teatro Picadero de Buenos Aires. Na madrugada de 6 de agosto, depois da primeira semana, o Picadero foi consumido por um "misterioso" incêndio. No dia seguinte, o Teatro Abierto teve o apoio massivo da comunidade de artistas e intelectuais argentinos, entre eles Sábato e Borges, que de diversas maneiras se somaram ao gesto de resistência, assim como o oferecimento de novos empresários que colocaram seus teatros à disposição do movimento. Pela primeira vez, depois de tantos anos de estado de sitio, de mortes e desaparições, as pessoas, exorcizando o medo, saíram às ruas, fizeram horas de fila para comprar ingresso e assistir às apresentações. Na última noite desse primeiro ciclo, uma multidão aguardava o final da apresentação para invadir a sala e festejar, chegando a festa até a rua. O Teatro Abierto deu lugar à Dança Abierta, Poesia Abierta, Cinema Abierto... Quando a democracia foi restabelecida, o movimento se transformou e parou sob comum acordo: as condições que o geraram tinham mudado completamente.

[128] No mês de março de 1976, instaurou-se, com um novo golpe militar, o chamado "Proceso de Reorganización Nacional". Tendo à frente o General Jorge Rafael Videla, o estado de terror iniciou a operação Triple A (Alianza Anticomunista Argentina), anteriormente criada por López Rega para fazer desaparecer todos os opositores do novo regime. Foi lançada uma nova campanha de extermínio, legitimada pela anulação do estado de direito e a livre atuação dos militares. A imensa lista de sequestros, massacres, queima de livros, censuras diversas, listas negras, exílios forçados, nunca ficará expressa em uma lista, mas deve ser lembrado que nesses sete anos a Argentina perdeu mais de trinta mil cidadãos, entre mortos e desaparecidos – "categoria tétrica e fantasmagórica" (Sábato) que emergiu e teve reconhecimento legal a partir dessa barbárie –, sem contar os milhares de exilados, muitos dos quais não voltaram.

"a legitimidade do indivíduo perverso" (1999, p. 53). Dois anos depois do relatório sobre a barbárie[129] instaurou-se uma "cultura da obediência" (1999, p. 54), uma cultura do silêncio e do esquecimento. Esta situação foi reconhecida por Pavlosvky como "falha ética", dissociação da memória, "textura de cumplicidade que serviria de base para a construção de novos sistemas repressivos" (1999, p. 37). Nestas circunstâncias o ato de lembrar se transforma em ação política. O "trauma", sequela da ditadura, não é somente uma ferida *mnêmica* pessoal, é uma ferida social no presente[130]. Nestas condições a arte que persiste em não esquecer[131], além de denunciar, sugere formas de restauração simbólica, situação recorrente em vários países sul-americanos.

O "novo teatro" argentino assume o horror histórico de um passado recente como um acontecimento do presente (DUBATTI, 2002a, p. 24) e nasce em um contexto no qual se reformulam país, ausência e memória, propondo a teatralização da dor não como ação de vitimação auto-contemplativa, mas como ação que torna visível as "feridas sociais", convertendo-se em um protesto coletivo. Os espaços liminares que de uma ou outra maneira convivem neste teatro têm encontrado expressão nas formas mais diversas, seja na arte que acentua o que é sinistro, obsceno, periférico, grotesco – termos que pertencem ao vocabulário dos criadores assim como às categorias utilizadas pelos estudiosos –, ou bem na teatralização do cotidiano como prática política, gravando no corpo uma ação ética que em suas reiterações se faz ritual e deixa de ser automática, entrando em territórios complexos e fronteiriços onde se cruzam estética e vida.

---

[129] "Nossa Comissão não foi instituída para julgar, pois para isso existem os juízes constitucionais, mas para indagar a sorte dos desaparecidos no curso destes anos. Mas depois de ter recebido milhares de declarações e testemunhos, de haver verificado ou determinado a existência de centenas de lugares clandestinos de detenção e de acumular mais de cinquenta mil páginas documentadas, temos a certeza de que a ditadura militar criou a mais selvagem e maior tragédia da nossa historia. Se na verdade devemos esperar da justiça a palavra definitiva, não podemos calar ante o que já ouvimos, lemos e registramos, tudo aquilo que vai muito mais longe daquilo que pode ser considerado como delituoso para alcançar a tenebrosa categoria dos crimes contra a humanidade. Com a técnica da desaparição e as suas consequências, todos os princípios éticos que as grandes religiões e as mais elevadas filosofias erigiram ao longo dos milênios de sofrimentos e calamidades foram pisoteados e barbaramente ignorados (SÁBATO, 1984).

[130] Retomando a reflexão de Alejandra Correa (2004, p. 10) quando sublinha uma situação geral de dor, "ninguém está excluído pelo simples fato de pertencer a um país que segurou com o seu silêncio e a sua palavra cúmplice a tortura, o sequestro de crianças, o cativeiro aberrado de mulheres grávidas, a matança de milhares de seres, o ocultar dos corpos, a queima de livros, o medo como o ar" .

[131] "Somente a memória é esteticamente produtiva", observa Bakhtin nas suas reflexões sobre as ações estetizantes e valorativas que acompanham os atos da memória e que prosseguem nos outros após a morte (1992, p. 98).

4.1 Bonecos obscenos.

Os aspectos híbridos que a partir dos anos noventa são características do cenário argentino têm se desenvolvido pelas contaminações com o cenário político dos anos oitenta. O conjunto de acontecimentos que culminaram com a imposição do estado de silêncio e a suspensão legalizada da justiça foi considerado causa importante do "descrédito e esvaziamento da palavra", sendo esta colocada então sob suspeita:

> Num ambiente sociopolítico de corrupção, individualismo exacerbado, hipocrisia e materialismo desenfreado – coroado pelo opróbrio ético do indulto concedido aos genocidas da ditadura –, que contribui cotidianamente para o desprestigio de qualquer discurso moral e ideológico, assiste-se precisamente no teatro a uma impugnação do veículo desse recurso, a palavra, envilecida por um uso e um abuso que lhe tiram sentido. O texto escrito começa então – e essa tendência continua até os dias de hoje – a ser substituído (ou pelo menos combinado em doses não demasiado volumosas) com a imagem, o som, a luz, a cor, o movimento, a textura, o volume. Com a finalidade de desvendar as perversões da realidade, o teatro argentino dos dias de hoje tem uma forte tendência à fusão de códigos, recorrendo cada vez mais a elementos de fontes diversas: a performance, a dança-teatro (ou teatro-dança), os títeres e marionetes, o clown, o mimo, o *comic*, o vídeo clipe, o café concerto, a acrobacia, o circo, a *murga*, as lendas populares, o folclore, a improvisação com os atores, a criação coletiva... (FERNÁNDEZ, 1992, p. 59).

Esta extensão explicita os fatores que foram determinando a criação artística na pós-ditadura, sobretudo na sua primeira década, quando se consolidaram coletivos teatrais que apostaram num discurso visual e performático, fragmentando ou perfurando os dispositivos dramatúrgicos tradicionais[132].

Sob estas influências, alguns estudiosos observaram, nos anos noventa, a emergência de um "teatro da desintegração" (PELLETTIERI, 2001, p. 32), na sua dupla condição de tópico e "principio construtivo" – texto fragmentado, desconstrução do discurso e das personagens, efeito de dissolvência na apresentação desarticulada dos eventos cênicos (RODRÍGUEZ, 2001, p. 4) –, no qual ia se conformando uma textualidade cênica complexa que deslocava as formas tradicionais de representação. Entre os exemplos paradigmáticos dessa nova maneira de fazer, tem-se considerado algumas das criações de Daniel Veronese e *El Periférico de Objetos*, coletivo teatral fundado no ano 1989 pelo próprio Veronese, Ana Alvarado e Emilio Garcia Wehbi, entre outros[133].

---

[132] Cito dois espetáculos realizados nesse período por Alberto Félix Alberto com *Teatro al Sur, Tango Varsoviano* e *Em los zaguanes ángeles muertos*. No primeiro eram utilizadas estratégias próximas à dança-teatro, tendo a música um papel predominante e sendo o texto verbal reduzido à máxima expressão. No segundo, no entanto, havia uma predominância do texto verbal, ma este era quebrado como fonte de significados racionais: as personagens se expressavam em uma espécie de dialeto fictício e hermético que questionava a língua como conjunto de significantes dispostos para transmitir significados precisos, apostando mais na criação de uma linguagem sonora do que procurando outro canal de comunicação menos racional e mais performático.

[133] Ainda que cada um venha desenvolvendo um trabalho independente paralelo ao grupo, a estética que os têm definido está profundamente relacionada com a teatralidade deste coletivo, onde de forma geral suas criações são produzidas entretecendo as funções de diretores, autores e atores. Ana Alvarado, Emilio Garcia Wehbi e Daniel Veronese são importantes artistas dentro da cena argentina atual, com uma conhecida e prestigiosa obra como diretores e dramaturgos. No panorama teatral de Buenos Aires é muito comum observar vários espetáculos com sua direção e/ou autoria: em julho de 2004, por exemplo, Veronese tinha em cena quatro espetáculos independentes de *El Periférico*, o que acontecia da mesma forma - embora em cifras diferentes - com Ana e Emilio. Como grupo, produziram uma extensa lista de espetáculos de importante significado para o novo teatro argentino: *Ubú Rey* (1990), *Variaciones sobre B...* (1991), *El hombre de arena* (1992), *Cámara Gesell* (1993), *Máquina Hamlet* (1995), *Circonegro* (1996), *Zooedipous* (1998), M.M.B. *Monteverdi Método Bélico* (2000), *El Suicidio-Apócrifo 1* (2002), *La última noche de la humanidad* (2002).

El Periférico de Objetos tem transgredido progressivamente as modalidades de representação e convenção teatral. O marco estético[134] das suas criações aponta para uma integração de suportes procedentes das artes visuais, a fotografia, o teatro de objetos[135], o teatro de bonecos – na forma desenvolvida na Argentina por Ariel Bufano[136] – e o 'teatro de atores'. A estes transbordamentos de teatralidade é somada uma filosofia que postula o teatro como "infinito depósito de objetos transformáveis", como espaço de legalidades, laboratório de mutações, de aparições grotescas que procuram "sabotar as expectativas do espectador" (VERONESE, 2000, p. 52).

Entre suas referências artísticas *El Periférico* reconhece os objetos kantorianos[137], as práticas *objetuais* das artes visuais vanguardistas e a criação das artes plásticas argentinas dos anos sessenta, especialmente as "Experiências" desenvolvidas no Instituto Di Tella, espaço de experimentação e reflexão teórica que aglutinou importantes artistas de vanguarda e onde foram apresentados os *happenings* de Marta Minujin, Roberto Jacoby, Eduardo Costa e Alberto Greco, entre outros.

As práticas *objetuais* das vanguardas do século XX – o *ready-made* dadaísta, o *collage* cubista e o *objet trouvé* surrealista – substituíram a representação da realidade objetiva pela apresentação da própria realidade *objetual* (MARCHAN, 1974, p. 179). Com a aparição da *Pop-Art*, desenvolveu-se o culto aos objetos cotidianos demarcados ou representados artisticamente. Nos últimos anos da década de sessenta, as exposições de objetos utilizados por Joseph Beuys (citado por BOCOLA, 1999, p. 510), concebidos por ele mesmo "como parte integrante de uma coleção de documentos sobre a atividade humano-artística" foram contribuições importantes à arte *objetual.*

---

[134] Retomo a problemática levantada pelo reconhecido crítico de arte argentina, Jorge Romero Brest, em relação à arte contemporânea: o 'marco', entendido como o suporte das formas, o meio material no qual atua o artista, e a 'moralidade', como o meio imaginário que é criado no marco.

[135] "Neste tipo de teatro o objeto real, físico, artificial, irracional, encontrado, construído, perturbado ou interpretado é submetido a uma ação, a um procedimento frente ao público, por um sujeito (seu manipulador) que age sobre este objeto de tal maneira que não é possível assegurar onde termina um e começa o outro". Este fragmento pertence à pesquisa "El Objeto de las Vanguardias del siglo XX en el Teatro Argentino de la Post-dictadura. Caso Testigo: El Periférico de Objetos", realizada por Ana Alvarado, atriz fundadora de *El Periférico*, e a quem agradeço o acesso a esta informação. Todas as citações da autora remetem ao mesmo texto.

[136] Este importante bonequeiro, com quem trabalharam os fundadores do *El Periférico* nos primeiros anos, introduziu algumas inovações no teatro de títeres na Argentina, como a eliminação do conceito de *retablo* (empanada) e o uso do espaço cênico todo (Alvarado).

[137] A influência de Kantor - que visitou Buenos Aires - na estética deste grupo tem sido um tema desenvolvido por outros pesquisadores, como Dubatti (2000, p. 43).

Penso que Tadeusz Kantor tem sido o artista do século XX que melhor expressa as hibridações entre as artes plástica e o teatro. Sendo desenhista, pintor, vinculado à "arte informal", escultor, criador de instalações, cenógrafo e criador cênico, suas propostas emergiam em zonas fronteiriças, que, além de transgredir todas as convenções, ficavam marcadas por um carimbo pessoal[138]. A estratégia plástica do *collage* tomou corpo cênico em seus *happenings* e *cricotages.* Seus objetos esculturais e performáticos, invólucros e embalagens humanas eram colocados em movimento em cenas e situações diversas: numa rua, numa galeria ("*La Carta*"), num porão, ou numa praia ("*Happening* panorâmico do mar").

A criação kantoriana pode ser considerada uma referência importante para o desenvolvimento das liminaridades detonadas pelo deslocamento dos limites, ou segundo o próprio Kantor, pela "localização da obra de arte na estreita fronteira entre REALIDADE DA VIDA E FICÇÃO ARTÍSTICA" (KANTOR, 1984, 242)[139]. Quando concebe a cena como "esfera de comportamento livre", fascinado pelo "automatismo, o azar, o deforme, o equívoco [...]", Kantor (1984, p. 179) expressa seu vínculo com alguns princípios Dada, especialmente com Duchamp, a quem considerava um dos primeiros a abandonar "o lugar sagrado e seguro reservado por séculos à 'obra de arte" (KANTOR, 1984, p. 229).

---

[138] "O teatro, assim como as outras artes, não deveria temer a intervenção de realidades extra-teatrais. Para evoluir e ser vivo, o teatro deve sair de si mesmo – deixar de ser um teatro" (KANTOR, 1984, p. 230)

[139] "De tal forma que a pergunta 'Isto já é arte?' ou 'Isto ainda não é a vida?' não tem mais importância para mim" (KANTOR, 1984, p. 179).

Interessado cada vez mais nos "acontecimentos e fatos pequenos e importantes, neutros e quotidianos, convencionais, cansativos" (KANTOR, 1984, p. 179) que criavam a "massa de realidade" cênica, a materialidade criativa, fora do "ilusionismo do texto dramático", procurou uma maior presença da realidade do ator e do "estado de não-representação"[140], evitando as construções excessivas e introduzindo na cena "objetos prévios" e de "categoria inferior", como bolsas de plástico e pacotes de papéis amarrados. Estas ideias, desenvolvidas no início dos anos sessenta, antecipam os princípios não-representacionais da tendência que posteriormente passou a ser chamada de "teatro pós-dramático".

Kantor (1984, p. 245) concebeu o manequim como "órgão complementar do ator", prolongações, "duplos das personagens vivas", nunca como substitutos, mas como duplos perturbadores e 'ilegais'. Inspirado no conceito de "realidade degradada" de Bruno Schulz, elaborou a filosofia do "teatro da morte", centrada na ideia de que a vida somente pode ser introduzida na arte através da ausência de vida:

> Somente são os mortos os que fazem a si
> perceptíveis (para os vivos)
> e obtêm frente a si, por esse valor, o mais elevado
> o seu próprio status
> a sua singularidade
> a sua silhueta resplandecente
> assim como no circo (KANTOR, 1984, p. 251).

Para um ambiente marcado pela experiência do extermínio, que também viveu a morte como "objeto encontrado"[141], e que além da arte formulou estratégias simbólicas para conjurá-

---

[140] "O estado de não-representação é possível, quando o ator fica perto de seu próprio estado pessoal e de sua situação, quando ignora e supera a ilusão – o texto – que sem parar o arrasta e o ameaça" (KANTOR, 1984, p. 118-119)

[141] A ideia da aparição da morte como 'objeto encontrado' tem sido levantada por Kantor quando se refere a seu próprio contexto. Ver: KANTOR, Tadeusz. *Una Clase Muerta* em *El Teatro de la Muerte*, 1984, pág 266.

-la, a filosofia do "teatro da morte" era muito mais do que uma apropriação de práticas *objetuais*.

Nos trabalhos de *El Periférico de Objetos*, atores e bonecos estabelecem relações que parecem contradizer os códigos de boa conduta, deixando transluzir a violência instaurada na memória coletiva e as contas pendentes que ameaçam o espaço intersubjetivo. Como existe uma vontade de mostrar o aspecto sinistro nas situações mais comuns, sem medo de parecer ímpio, suas criações têm sido consideradas quadros obscenos. Materializadas nos corpos quebrados dos bonecos, na sua distorção figurativa - extremidades desmembradas e intercambiáveis, havendo no lugar dos crânios um imenso orifício por onde opera o manipulador -, a obscenidade também se concretiza nas perversas e violentas relações que os atores estabelecem com os objetos, criando quadros ambíguos e sinistros ao transformar em estranho o que parecia familiar.

El hombre de arena / El Periférico de Objetos.
Arquivo Emilio García Wehbi

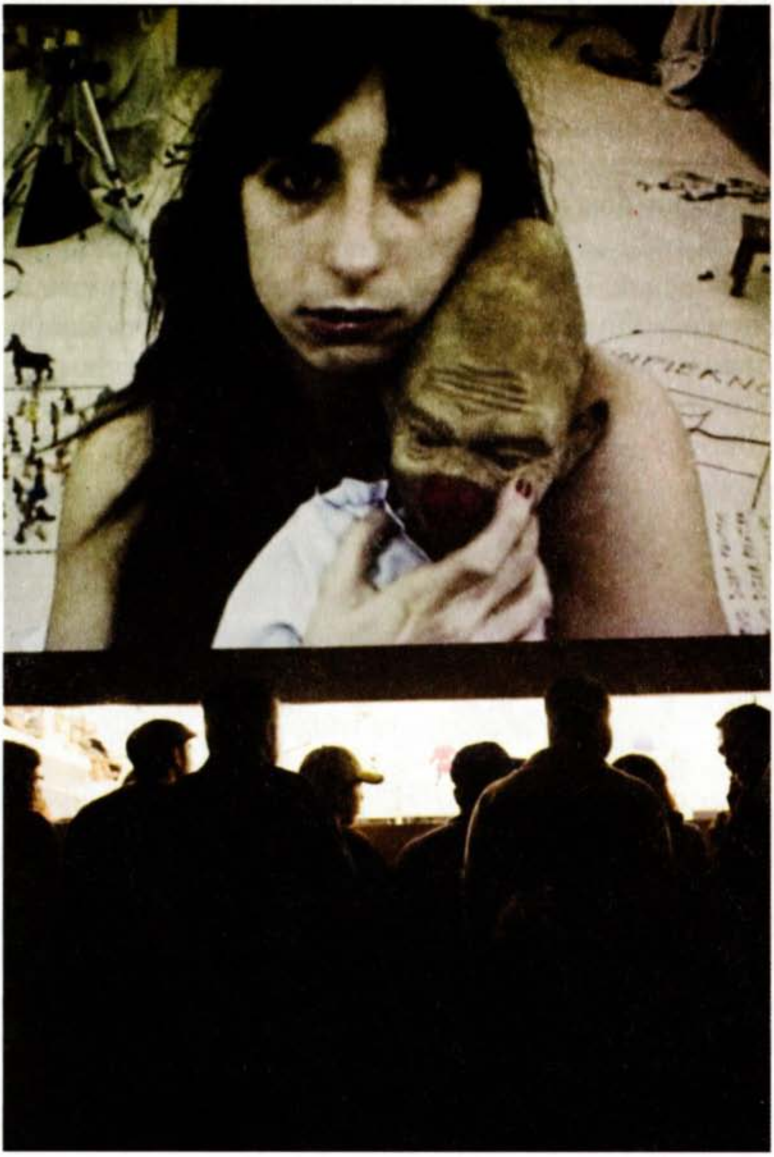
As explorações desenvolvidas por este coletivo no uso de objetos e bonecos têm um amplíssimo registro e uma complexa progressão: réplicas mecânicas e autômatos, manequins que duplicam os rostos dos atores, animais vivos e mortos, bonecos de quatro metros, insetos assassinados em cena, bebês que falam ou choram por controle remoto, teatro de sombras, retro-projeção e projeção de diapositivos e vídeos, câmeras que filmam e projetam imagens durante a encenação, máscaras de animais (ALVARADO, não editado). Esta hibridação de materiais e de suportes artísticos define a estética fronteiriça de *El Periférico de Objetos*, deslocando a teatralidade de seus marcos habituais, desautomatizando convenções representacionais e perturbando as dinâmicas de percepção.

Como observa Veronesse quando define sua própria poética, trata-se de um "teatro óptico" que instala uma promiscuidade do olhar, que faz um apelo a uma estrutura fragmentada, a uma estratégia de *collage* na qual convivem procedimentos de instalação, *objetuais* e performáticos, junto a um teatro de atores sem personagens que envolvem "autores periféricos" - poetas, músicos, plásticos, ensaístas, filósofos, narradores, além de dramaturgos. Longe do conceito tradicional de encenação, as criações desse grupo são ações performáticas e instalações visuais que reelaboram procedimentos plásticos num universo teatral. Em diálogo com a visão kantoriana, a cena não é construída como espaço de representações tradicionais, mas como um lugar de presenças materiais e *objetuais*, em permanente transformação, excluindo a hierarquia do *corpus* teatral.

A possibilidade de reconhecer situações de liminaridade nas experiências de *El Periférico* observo-a nessa zona onde a arte se vislumbra como transparência do real, como irrupção de um estado de coisas que revela o sinistro cotidiano e onde o obsceno funciona por transbordamento, pela incidência do real contextual – inclusive, a partir do não dito - na evocação de uma memória de violência.

A construção de uma textualidade cênica que evidencia a crise do discurso tradicional é uma transgressão estética e uma opção política que tira a hierarquia dos emblemas da representação. Na estética de *El Periférico de Objetos*, o político não emerge como temática se não é configurado a partir dessa crise da representação, tornando estranhas as formas consensuais para representar na vida como na arte.

Manifiesto de niños / El Periférico de Objetos.
Arquivo Emilio García Wehbi



4.2 Teatralidade politicamente incorreta?

A crise das formas na cena argentina vai além do que está aparentemente consciente. As transgressões estéticas implicam reconsiderações morais e políticas. No atual âmbito cultural utilizam-se categorias como "politicamente correto" ou "politicamente incorreto" para rotular modos de intervenção na vida da *polis*. Quando, em novembro do ano 2002, Emilio Garcia Whebi dirigiu a intervenção urbana *Filoctetes, Lemnos en Buenos Aires*, uma parte crítica considerou esta ação como "politicamente incorreta".

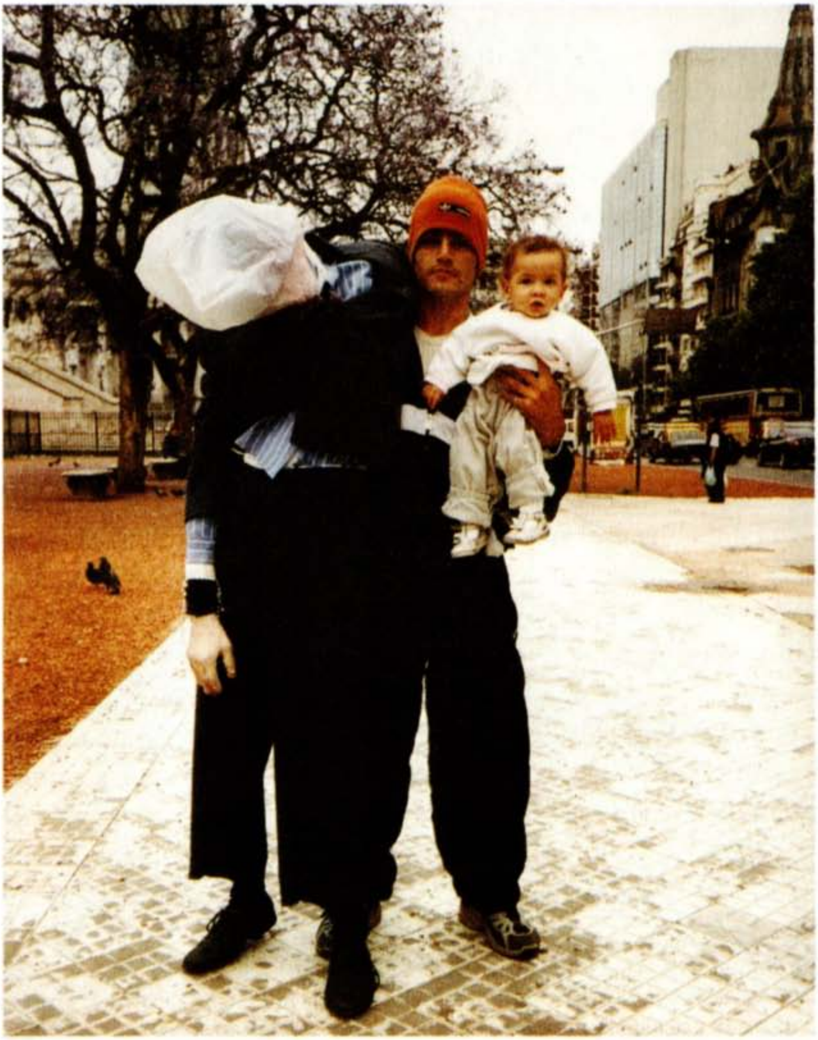
No campo da arquitetura, uma intervenção urbana implica a melhoria, transformação e reconstrução de alguma zona ou bairro para o benefício da comunidade. Mas o que é intervenção urbana para um artista? A partir do olhar cênico/plástico/performático, uma intervenção supõe "uma participação precisa e única no seu percurso, deixando um lugar ideal ao cálculo e à improvisação" (GIROUD, 1993, p. 348), transcendendo as noções de previsão, de repetição e de representação cênica. Em qualquer caso, as intervenções produzem certa alteração, minimamente fugaz, do espaço e contexto no qual se produzem. Entre outras coisas podem provocar re-conexões que implicam uma reconsideração acerca das relações entre os habitantes, assim como um olhar que inclui zonas veladas da memória coletiva.

Filoctetes foi uma experiência que transbordou o âmbito teatral ao ser colocada num cenário totalmente aberto e sem limites. Mais do que observar sua diversidade disciplinar[142], interessa-me considerar o entrecruzamento do real e do artístico, sobretudo tratando-se de um evento que aconteceu num espaço público um ano depois dos drásticos acontecimentos de dezembro de 2001: "A ideia do projeto foi a de interrogar, do ponto de vista estético, os possíveis vínculos que são estabelecidos na cidade entre o pedestre e um corpo jogado na rua e as suas possíveis consequências" (WEHBI, 2002, p. 6), proposta que reinstala o olhar do artista como 'observador periférico', como aquele que trabalha a partir das margens, transitando entre e conectando realidades. Cenário do cotidiano real e do poético-ficcional ao mesmo tempo, a cidade de Buenos Aires foi redimensionada como espaço cênico, para onde confluíram os corpos inertes de vinte e três bonecos hiper-realistas e os corpos reais dos novos habitantes das ruas.

---

[142] A equipe de criação reuniu sessenta pessoas de diferentes campos: fotógrafos, atores, dramaturgos, cenógrafos, cinematógrafos, músicos, dançarinos, artistas plásticos, psicólogos, docentes, estudantes de desenho, de artes e de sociologia.

Filoctetes: Lemnos en Buenos Aires
Arquivo Emilio G. Wehbi.



O título da ação executada atualiza um mito lendário. *Filoctetes: Lemnos en Buenos Aires* sugeria uma relação metafórica entre a *polis* sul-americana e a Lemnos que suportou a fetidez e a dor de Filoctetes, herói afastado da expedição grega rumo a Tróia por causa de sua ferida. Segundo Savater[143], "muitas feridas acumulam-se em Filoctetes". Entre todos os aspectos simbólicos do mito o que mais me interessa é que a chaga foi produzida por razões políticas: pressionado para que dissesse o lugar da morte de Hércules, Filoctetes o indica com o pé, acreditando assim não trair diretamente a promessa feita ao seu protetor. Por causa dessa ferida, o magnífico arqueiro converte-se num miserável, marginalizado por sua pestilência e seus dolorosos gritos, o que não impede que posteriormente seja utilizado para ganhar uma causa do Estado[144].

Poderia pensar-se nos piqueteiros e cartazeiros – os novos pobres e desempregados que emergiram na Argentina a partir de dezembro de 2001 – como os novos Filoctetes, os novos *phármakos* que precisam dos espaços comunitários para que outros se salvem. A figura ritual do *phármakos* parece cumprir essas funções "purgativas", já que as sociedades têm sempre essa vocação antropofágica: uma parte come a outra, vomita seus restos no lugar onde talvez possam ser vistos e depois têm o "bom gosto" de considerar violento qualquer gesto que tente tornar novamente visíveis seus *detritus*.

Interessa-me o mecanismo macabro do nosso humanismo cidadão e toda sua vestimenta filosófica: no espaço do real pulamos sobre os corpos, indigentes ou vindos de outros lugares; pelo menos não esmagarão a nossa rotina urbana diária, caso não nos peguem desprevenidos; mas quando a retina trai o nosso instinto de conservação e antes que a nossa inteligência nos avise que o corpo no chão é um boneco, nós nos sentimos no direito de reclamar da arte pela transgressão dos seus reduzidos espaços. Em auxílio ao nosso instinto humanista recorremos a Hegel: o belo relacionado ao bem, como à lição supostamente aprendida depois do Holocausto. Sempre que as opiniões se polarizam nós nos imaginamos do lado correto; somos então os cidadãos defensores do politicamente correto e temos certeza de que os outros estão do lado politicamente incorreto: atualmente nomeia-se assim certa produção, artística ou não, que interroga as práticas políticas do nosso *status quo*.

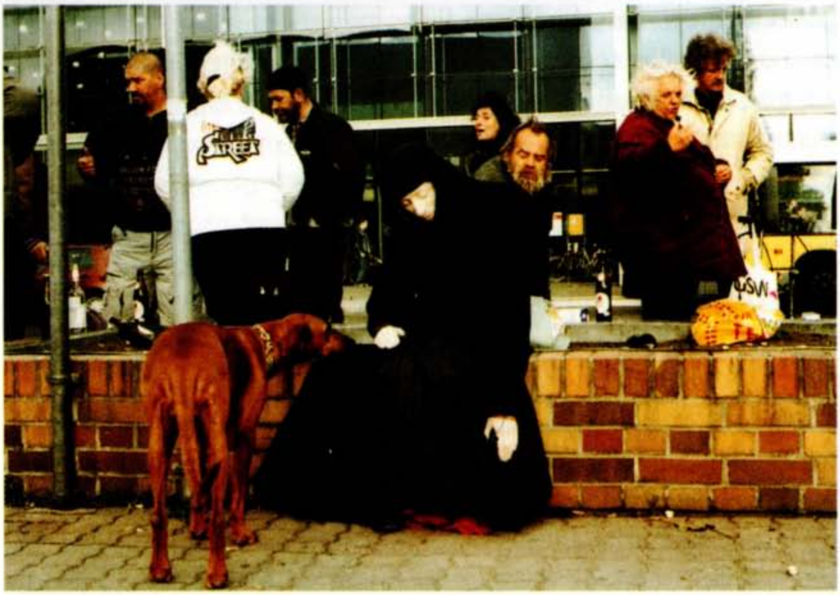
---

[143] Citado de memoria.

[144] Segundo o mito, os aqueus foram à procura do herói abandonado quando precisaram do arco de Filoctetes para vencer os troianos.

Os estados liminares estão associados a situações de convívio. Em qualquer contexto representacional, ritual ou social, a reunião de presenças em torno do fato acontecido estabelece a dimensão de convívio, embora não necessariamente implique a construção de *communitas* liminares. As reflexões de Jorge Dubatti sobre as dimensões de convívio, poéticas e de *expectação* da teatralidade podem ajudar na análise da instância liminar. Nem todos os fatos de convívio se transformam em sucesso estético. Mas experimentar sucessos a partir de uma percepção artística implica em reconhecermos como espectadores de um acontecimento poético, um "acontecimento de linguagem", Se a *expectação* é configurada a partir da linha que separa o espectador do universo poético, tal consciência sobre a diferença de realidades não existe nos espetáculos parateatrais, onde "quem observa encontra-se num mesmo nível de realidade que o acontecimento observado" (2003a, p. 22). Pelo levantamento temporal do "acontecimento *espectatorial*", a ação realizada no espaço público de Buenos Aires poderia ser pensada como uma experiência aparentemente parateatral pela confusão criada entre a realidade e a ficção que produziu os bonecos. Mas quando os pedestres reconheciam os corpos fictícios, imediatamente instaurava-se o "acontecimento poético", e eles, os pedestres, eram redimensionados como espectadores.

Filoctetes, em Berlín
Arquivo Emilio García Wehbi



Filoctetes tem sido vinculada ao "teatro invisível", prática que integra o *corpus* do Teatro do Oprimido desenvolvido por Augusto Boal, na década de setenta[145]. Herdeiro dos movimentos de ação política e agitação desenvolvidos na Alemanha a partir da década de vinte, o Teatro do Oprimido vai contra a Poética de Aristóteles - definida por Boal como "Poética da Opressão" - e retoma as propostas de Bertolt Brecht como "Poética das Vanguardas Esclarecidas". A "Poética da Libertação" - segundo definição de Boal - propunha substituir a condição de espectador pela de participante e produtor de ações em ambientes não teatrais (uma rua, um mercado, um restaurante...), entre pessoas que não suspeitavam de que se tratava de um fato teatral. Boal propôs a noção de "curinga" para eliminar a apropriação individual das personagens: qualquer ator poderia interpretar qualquer personagem. Os "curingas" tinham o propósito de instaurar, no cotidiano, cenas que provocariam a discussão de problemáticas sociais, envolvendo os transeuntes até fazê-los responsáveis pelos acontecimentos. Uma vez alcançada a instalação do que Boal chamava de uma situação "concreta e verdadeira", dissipavam-se as estruturas invisíveis que provocaram a situação, sem no entanto revelar a teatralidade.

---

[145] Boal desenvolveu o *Teatro do Oprimido*, no exílio. Como dramaturgo, pedagogo e homem de teatro, obteve amplo reconhecimento em diferentes países. Em 1978 se estabeleceu em Paris e foi professor durante vários anos no Instituto de Teatro da Sorbonne. Nos últimos anos de sua vida, residiu e trabalhou no Rio de Janeiro, sua cidade natal, onde incentivou diferentes grupos de teatro popular.

O projeto argentino não pretendia manter oculta a teatralidade. Os manipuladores dos bonecos não participavam como atores, mas sim como observadores/documentaristas periféricos[146] que assumíam as reações dos cidadãos quando descobriam que se tratava de objetos. Não se evitava o reconhecimento do processo teatral ou ficcional nem se pretendia manter em restrita invisibilidade a linha divisória entre acontecimento poético e realidade quotidiana; não se escondia a ambigüidade do fato. Se os transeuntes podiam ser considerados 'atores' inconscientes antes de reconhecer o boneco e antes que a condição *espectatorial* emergisse, quando a natureza artística do fato era reconhecida começavam a comportar-se como espectadores conscientes, com reações diversas.

Nas práticas do 'teatro invisível' a ambiguidade nunca fica explícita. Para aqueles que acabam envolvidos, o fato aparece como 'real'. E esta é uma diferença substancial em relação às situações produzidas durante a intervenção em Buenos Aires. A partir da simulação do objeto artístico com aparência de um corpo 'real', o interesse residia na observação das relações que os transeuntes estabeleciam com os bonecos, já que o objetivo era precisamente incidir na esfera do comportamento cidadão. Coloco a emergência da liminaridade nesse âmbito de relações ambíguas entre transeuntes e bonecos, entre realidade cotidiana e realidade ficcional, entre drama da vida e elaboração artística. *Filoctetes* foi construído como uma espécie de "passagem intersticial", como um "tecido conectivo" entre os espaços do real e os espaços artísticos. Mas aqui os criadores foram muito mais do que conectores de realidades, ao ficar contaminados e comprometidos pela natureza dupla do ato.

---

[146] Cada equipe tinha um técnico ou produtor que, responsável pela colocação do corpo e sua manutenção, encarregava-se de responder às demandas dos transeuntes e pessoas da ordem pública, bem como entrevistar, gravar ou anotar suas respostas. Esta pessoa também era responsável pelo contato com o coordenador geral do projeto e pela comunicação com as outras 23 equipes ou com as autoridades em caso de incidentes. Na equipe havia também um responsável pela documentação fotográfica (WEHBI, 2002, p. 6-7).

Diferente do "Teatro Invisível"[147], a equipe de *Filoctetes* notificou a ação previamente às autoridades, de modo que a polícia, ambulâncias e demais instâncias da ordem civil não foram surpreendidas. Não se pretendia incidir sobre o aparato de controle da cidade, mas sim sobre o espaço relacional dos seus habitantes, procurando operar de um modo mais pessoal sobre o olhar dos cidadãos, explorando os delicados fios que conectavam ou separavam transeuntes e moradores de rua.

Por outro lado, diferente das ações do "Teatro Invisível", *Filoctetes* utilizou corpos artificiais e inertes para ocupar o espaço público. Os bonecos foram, junto com o procedimento intervencionista, os dispositivos artísticos que ativaram a situação liminar nesta intervenção urbana[148]. A própria materialidade dos bonecos explicitava sua condição de réplicas humanas, e como os "manequins periféricos" de Kantor, levavam dentro de si a própria morte[149]. Independente de qualquer interpretação, os artifícios expressavam uma *objetualidade* fúnebre e ao mesmo tempo lúdica, e incomodava o fato de serem expostos em lugares públicos, invadindo a 'privacidade' dos transeuntes. Apesar de estarem vestidos como mendigos, os bonecos introduziram um estranhamento poético, condição que dinamizou a percepção, catalisou a liminaridade e criou reações polêmicas entre os transeuntes. Duplos periféricos dos 'indigentes' reais, os manequins de *Filoctetes* viraram corpos obscenos no 'teatro do real', figurações simbólicas que sublinharam a indiferença quotidiana ("o boneco incomoda quanto mais parece conosco" (CANO, 2002, p. 35).

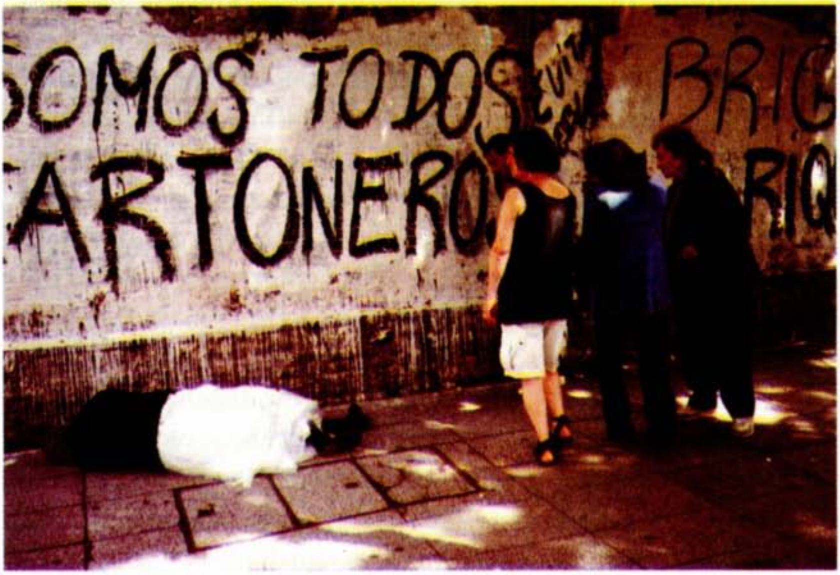
---

[147] As práticas de Boal se abstinham de solicitar permissão prévia para não evidenciar a teatralidade e evitar converter os participantes em espectadores.

[148] A ação foi desenvolvida em três cidades com situações sócio-econômicas muito diferentes: em Viena e Buenos Aires, em 2002, e, em Berlim, em 2004. Em todos os lugares provocou reações muito polêmicas.

[149] "A impressão confusa e inexplicável de que a morte e o nada entregam sua inquietante mensagem através de uma criatura que tem um enganoso aspecto de vida, mas ao mesmo tempo está privada de consciência e destino: isso é o que provoca em nós esse sentimento de transgressão, que é ao mesmo tempo atração e rejeição. Colocada no *index* e fascinação" (KANTOR, 1984, p. 246).

Filoctetes: Lemnos en Buenos Aires
Arquivo Emilio García Wehbi



A ação, proposta como uma interrogação à indiferença resultou em uma provocação social pela arte. Uma estratégia poética detonou uma realidade que parecia apagar-se com o passar do tempo[150]. Os corpos em estado precário, estranhamente notórios em sua mortal beleza, sobressaíram na paisagem urbana como extensões grotescas do corpo social. O trabalho na fronteira entre o espaço estético e o espaço/tempo real expôs uma arte que se projeta na esfera relacional e um indicativo da sua textura liminar: o estranhamento do cenário social provocado pelas réplicas inertes criou um espelho deformador que amplificou os comportamentos cotidianos.

Nas imagens registradas durante a realização da ação constatou-se a violência cidadã disfarçada que habita nos corpos das polis, assim como uma construção do político na arte além do temático, explorando os efeitos das dinâmicas com as quais aciona, as estruturas que desvela. *Filoctetes* foi considerada uma experiência fronteiriça entre "o olhar moral e a observação documental" (GONZÁLEZ, 2002, p. 39). Esteticamente híbrida pela sua apropriação de estratégias intervencionistas, performáticas, por retomar práticas do teatro de objetos, do *happening*, da "arte processual", por apostar na ação efêmera e potenciar a reflexão crítica além do limite estético, *Filoctetes* pode expressar os mecanismos e metáforas com os quais opera o teatro político[151].

---

[150] "O corpo na rua, o boneco atuou como um revolucionário que evidenciava o que acontecia diariamente" (CONSTANTIN, 2002, p. 34)

4.3 Práticas simbólicas de resistência.

Quando, em 1989, Eduardo Pavlovsky (1999, p. 42) refletia sobre as novas formas do teatro do futuro, imaginando situações dramáticas que pudessem expressar o surrealismo cotidiano da sobrevivência, estava formulando uma visão que hoje pode ser retomada para descrever algumas 'teatralidades' emergentes nos cenários sociais. No contexto argentino, os "dramas sociais" têm produzido diversas figurações simbólicas: um ano depois de a Junta Militar ascender ao poder, as *Mães* começaram as suas passeatas silenciosas na Praça de Maio[152]; no ano de 1983 os sobreviventes daquela geração organizaram *"O Silhuetaço"*, desenhando milhares de silhuetas nas ruas e muros de Buenos Aires, em alusão direta às inumeráveis desaparições forçadas[153].

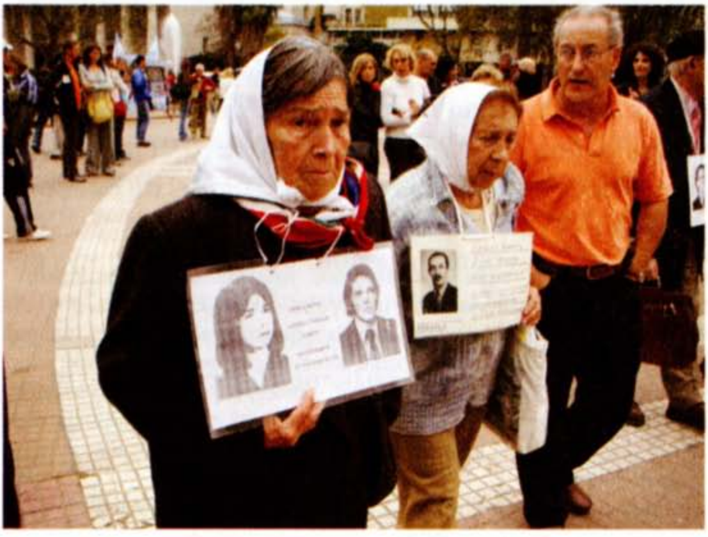
---

[151] A repercussão desta ação nos próprios interventores - indicados como representantes do 'politicamente incorreto'- ficou constatada no Manifesto escrito por Garcia Wehbi: "Um dia depois": questionado pelo caráter polêmico da sua ação, pela liminaridade de uma intervenção que se permitiu expor uma fragilidade ética do ser cotidiano, o criador interpela a si mesmo como cidadão e artista, em um documento que deixa explícita a responsabilidade ética que habita nos atos estéticos. Este texto foi incorporado à publicação que reuniu a memória do evento.

[152] As passeatas das *Mães da Praça de Maio* iniciaram- se em abril de 1977; depois de uma longa peregrinação pelos quartéis, delegacia e igrejas em busca de notícias sobre o destino de seus filhos, algumas mães começaram a juntar-se em frente à sede do governo, tomando a praça para exibir publicamente sua procura. Depois da restauração da democracia as *Madres* continuam fazendo suas passeatas todas as quintas-feiras à tarde.

A partir dos protestos silenciosos durante os "Anos do chumbo", até as carnavalescas e barulhentas manifestações após dezembro de 2001, a sociedade argentina tem assistido ao aparecimento das mais imaginativas estratégias representacionais. As passeatas das Mães da Praça de Maio, os *escraches* de *H.I.J.O.S.* e os panelaços têm sido ações que, pela sua repetição e capacidade de convocar, converteram-se em *gestus* simbólicos da sociedade civil, em rituais coletivos de participação cidadã, privilegiando as estratégias corporais e configurando uma nova linguagem que desautomatizou as tradicionais formas de protesto. Objeto de estudo para alguns investigadores, estas ações têm sido consideradas como "texturas da imaginação" (PAVLOVSKY), "performances de protesto" (DIANA TAYLOR), "espaços potenciais intermediários" (HELGA FINTER). No diálogo com as problemáticas da arte contemporânea, estas *performances* do corpo social poderiam também delinear-se novamente como 'teatralidades do real'.

Madres de Plaza de Mayo / Buenos Aires.
Foto: Ileana Diéguez, 2007



---

[153] Para uma ampla informação sobre *O Silhuetaço*, suas diversas realizações e seu definitivo vínculo com as *Madres de Plaza de Mayo*, pode ser consultado o livro *El Siluetazo*, compilado por Ana Longoni y Gustavo Bruzzone. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008.

Num contexto em que toda manifestação ou reunião era considerada ilegal, onde era exercido o estado de sitio e qualquer pessoa que parecesse suspeita era presa impunemente em nome da segurança do Estado, ocupar a praça em frente à sede do governo era um ato arriscado, uma transgressão que colocava em perigo imediato a própria vida dos participantes[154]. A ação performática assumida pelas Mães da Praça de Maio colocou no espaço público a "ética do corpo"[155], tornando visível uma causa silenciada por todas as instituições do poder. Quando o gesto performático foi impedido pelos militares, o lenço branco representou os novos corpos ausentes, como uma espécie de duplo pictórico. O ícone do lenço branco[156] refere-se a uma dupla presença: a das mães e a dos filhos desaparecidos; mas como em um palimpsesto observo uma tripla referência: o lenço branco vela os cueiros ou fraldas, guardados como lembranças dos seus filhos, usados pelas mães sobre suas cabeças na peregrinação a Luján (BUNTINX, 2005, p. 28).

Madres de Plaza de Mayo / Buenos Aires.
Foto: Ileana Diéguez, 2007

---

[154] Mais de uma vez as *Madres* foram reprimidas fisicamente na Praça; algumas inclusive se tornaram "desaparecidas", situação que equivalia a ser executado, assassinado, sem que ninguém conseguisse prová-lo e nem ao menos denunciá-lo.

[155] A frase é de Pavlovski, mas nela se escuta a voz bakhtiniana e a sua filosofia do ato ético.

[156] As mães têm configurado uma personagem altamente simbólica e paradigmática no campo visual: o lenço branco, sem rosto, tem sido uma figura recorrente em cartazes e obras plásticas contemporâneas, inclusive fora da Argentina.

A passeata ritual e os lenços brancos foram estratégias simbólicas nos momentos em que a ação política não podia desenvolver-se abertamente. O procedimento silencioso - que nunca foi um pacto com a restrição imposta da palavra - era o contraponto expressivo de um corpo que delatava e falava através de gestos e imagens: o silêncio se converteu em discurso. Através da apropriação de recursos icônicos, as Mães da Praça de Maio atribuíram um novo valor semântico às suas próprias presenças; ao pendurar sobre a roupa ou levar em cartazes as fotos dos filhos desaparecidos, transformaram seus corpos em "arquivos vivos" (TAYLOR, 2000, p. 36).

Estes atributos simbólicos, o silêncio, e o ritmo lento e repetitivo das passeatas mostram um "acontecimento de linguagem": os recursos implementados nas suas denúncias desautomatizaram as formas tradicionais de protesto, contribuindo para a gênese de um 'estranhamento' que poetizou o discurso político, dando um valor estético ao gesto político. Considerar a dimensão estética daquelas *performances* cidadãs[157] não significa reduzi-las a molduras estéticas nem minimizar a sua condição primeira de gestos éticos. As Mães da Praça de Maio instalaram sua própria dor sobre a cena pública, numa ação extrema contra os sistemas de aniquilamento. Muitos anos depois da denúncia de Walter Benjamin acerca da estetização fascista da política, as práticas das Mães deram um valor singular ao gesto político numa resposta à morte e ao silêncio e contribuíram com novos elementos para a problematização das relações entre política e estética.

A partir de dezembro de 2001 os protestos sofreram importantes modificações, recorrendo a formas carnavalescas e paródicas. A sociedade foi tomada por acontecimentos que instalaram uma espécie de surrealismo cotidiano. A realidade superou os imaginários estéticos, a obscenidade invadiu o panorama da política comum. Foi nesse momento que o espetáculo da sociedade autoritária foi carnavalizado pelos espetáculos da sociedade civil, como resposta inventiva: "aqueles que receberam um golpe o devolvem simbolicamente como um golpe de efeito, golpe de teatro" (FINTER, 2003, p. 37). O espetáculo do *'corralito económico'* ('curralzinho econômico') teve seu duplo paródico nas múltiplas ações lúdicas organizadas espontaneamente pela população. Os espaços públicos foram invadidos por cidadãos que utilizavam recursos insólitos para protestar, criando situações performáticas e teatrais: pessoas vestidas de banhistas acampavam nas agências bancarias, multidões armadas de panelas e utensílios culinários invadiam as ruas, os caminhões descarregavam fezes nas portas dos bancos. Um novo corpo de atores emergia naquelas teatralizações - desempregados, grevistas, cidadãos comuns - instalando novos cenários.

---

[157] Esta frase dialoga com a expressão "*performing ciudadanía*" proposta por Beatriz Rizk quando se refere às práticas cênicas políticas e não hegemônicas.

O *cacerolazo* (panelaço) de vinte de dezembro de 2001 emergiu como rito coletivo, impulsionado por um *pathos* que transformou o barulho em "discurso revelador". As panelas, "reservadas até então para o típico *puchero argentino*" (HALAC, 2002, p. 7) converteram-se em um instrumento sonoro, um símbolo comunitário que transformou a violência em *performance* política. Recorrentes em quase todas as manifestações daquele período, os *panelaços* converteram-se em "gesto conector", dimensionados como ritos de resistência da sociedade civil numa "nova forma de política lúdica"[158]. Considero a ação de levar às ruas apetrechos culinários e transformá-los em instrumentos de percussão (batendo com colheres, garfos e tudo o que servisse para gerar uma "sonoridade sem palavras") como subversões carnavalescas que fundaram *communitas* lúdicas e anárquicas. Esta 'encenação do mundo às avessas' me permite evocar situações carnavalescas da teatralidade de Aristófanes na qual os protagonistas esgrimem seus utensílios de cozinha como armas marciais[159]. Nas cenas de 2001, as panelas viradas e vazias representavam com gestos e golpes o estado de coisas[160].

---

[158] Embora tenha sido escrita em 1997, considero a frase de Pavlovsky próxima do espírito político-lúdico dos *cacerolazos* (panelaços) do ano de 2001.

[159] Toda a obra de Aristófanes é rica em numerosas inversões carnavalescas; em *Las Aves* ou *Lisístrata*, por exemplo, faz-se referência à utilização de alguns utensílios de cozinha - pratos, assadeiras - como instrumentos de defesa.

O que designo como "teatralidade" dos panelaços[161] está vinculado à ocupação do espaço por um *pathos* e uma energia extracotidiana, uma espécie de coro dionisíaco impulsionado pela vontade de representar um único texto: o desacordo generalizado com o roubo praticado pelo Estado. As performances cidadãs foram, sobretudo, "acontecimentos de convívio", que promoveram nos cenários públicos uma transformação simbólica do cotidiano e uma nova forma de discurso não verbal (HALAC, 2002, p. 18), sendo também produtoras de um "acontecimento de linguagem". Na apropriação de estratégias cênicas por uma comunidade que explorou novas formas de expressão, observo a emergência de liminaridades pelo entrecruzamento de gestos cidadãos e de configurações simbólicas, gerando uma estilização das ações políticas, mas sobretudo pela produção de um estado de anarquia coletiva, de um *pathos* liminar[162] e pelo fato de pôr em prática dinâmicas de inversão temporais que carnavalizam o *status quo*.

4.4. A arte de escrachar.

As mobilizações cidadãs que aconteceram em diferentes cidades argentinas a partir de dezembro de 2001 receberam a adesão de vários grupos de artistas e ativistas, que tomaram os espaços públicos para desenhar e simbolizar a crise. A derrocada econômica e social do país foi testemunhada através da mostra *Ex Argentina* (2004) apresentada no Museu Ludwig de Colônia, Alemanha. Paradoxalmente os coletivos *Etcétera* (*ETC*) e o *Grupo de Arte Callejero* (*GAC*), que realizavam atos de indignação e protesto nas ruas de Buenos Aires, foram incluídos em salões internacionais e bienais artísticas[163]. A *Revista Ñ*, do Jornal *Clarín*, dedicou uma edição (junho de 2004) ao tema "A arte da crise", explicando: "Faz tempo que as estratégias mais radicais e experimentais da arte deslizam com naturalidade em direção ao campo da ação política"[164]. As relações entre arte e política, tão polêmicas sempre, eram conscientemente assumidas por artistas e ativistas, comentadas por jornalistas e oportunamente exploradas por alguns curadores de arte.

---

[160] Meses depois seriam produzidas cenas públicas do esquartejamento de vacas e a rápida distribuição das suas partes à uma multidão faminta e desesperada. Os meios de comunicação tiveram então a 'oportunidade' de reproduzir aquele espetáculo da fome, multiplicando as imagens através da televisão argentina.

[161] A Revista *Teatro al Sur* dedicou a sua edição 23 (novembro, 2002) ao registro destes "estouros dramáticos". Na edição assinada por Halima Tahan, diretora da publicação, era explicitada a vontade de "reunir evidências significativas, mostrar as ações, tentar esboçar a paisagem na qual o mundo do teatro e o teatro do mundo se implicam e se confundem".

[162] A noção de '*pathos* liminar' foi formulada a partir da ideia do 'ente liminar' ou pessoa em estado ambíguo, temporário, com uma carga de emotividade e experiência extra-cotidiana, portadora de energia contagiante, transbordante ou dionisíaca.

Neste contexto de manifestações sociais e culturais, diferentes coletivos[165] se encontraram, formando o *Ejército de Artistas,* "movimento sem partido, independente, sem fins lucrativos e auto-sustentável"[166], sem outro financiamento que o dos próprios criadores e sem estar atrelado a nenhum partido ou grupo político. Estes "guerrilheiros da arte", como eram chamados, organizaram suas ações como eventos híbridos, nas ruas do centro de Buenos Aires, reunindo centenas de artistas plásticos, músicos, dançarinos, homens de teatro, desenhistas que irrompiam de diferentes pontos urbanos, criando "atentados culturais" ou um "panelaço das artes".

---

[163] Como exemplo, cito *El Mierdazo* (2002) do grupo *Etcétera*, realizado em protesto diante das portas do Congresso Nacional em Buenos Aires e que depois fez parte da Mostra exibida em Colônia.

[164] Refiro-me ao artigo "*Pintar la crisis*", de Ana María Battistozzi y Eduardo Villar, indicado na bibliografia.

[165] Não pretendo fazer o percurso da ampla relação de artistas e grupos que desenvolvem suas ações em aberto gesto político. A partir dos anos sessenta, e especialmente a partir de *Tucumán Arde*, a arte argentina tem reformulado de maneira complexa as relações entre arte e política. Nessa tradição quero também citar a prática do grupo *Escombros*. Fundado em 1988, tem produzido numerosas obras e manifestos que são ponto de referência para a criação plástico-performática atual. Consequente com o enunciado que os representa, "*Escombros, artistas de lo que queda*" ("artistas do que ficou"), exploram as rasuras sociais, éticas, humanas, econômicas e políticas da sociedade argentina contemporânea.

[166] Texto tomado de um caderno do movimento cit. por Ordóñez, 2002, p. 14 (Ver bibliografia). Também agradeço a Alfredo Segattori, figura fundamental do *Ejército de Artistas*, pelas suas informações.

Etcétera (*ETC*) e o *Grupo de Arte Callejero* (*GAC*) desenvolvem suas obras como produções simbólicas contestatórias, vinculados a algumas organizações cidadãs, especialmente a *H.I.J.O.S.*[167], onde se reúnem descendentes de exilados, torturados, executados e desaparecidos durante a ditadura que, através das marchas e *escraches*[168] lutam pela condenação pública dos militares implicados no exercício do terror. O *GAC* sempre tem realizado obras de denúncia, marcando os lugares onde estiveram instalados centros clandestinos de detenção. No campo das intervenções urbanas tem desenvolvido um trabalho visual que re-significa politicamente os sinais de trânsito. Em seus cartazes utilizam frases que, em forma de slogans, propagam uma exortação: "Julgamento e castigo", numa alusão direta à impunidade que tem protegido os militares.

---

[167] "Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silêncio"

[168] Do vocabulário lunfardo *escrachar*: evidenciar, fazer notório, lançar algo com força. O termo *escrache* é reconhecido pela Academia Argentina de Letras, que o incluiu no *Diccionario del Habla de los Argentinos* como "denúncia popular contra pessoas acusadas de violações aos direitos humanos ou de corrupção, realizada através de atos como sentadas, cantos ou pintadas frente ao seu domicilio particular ou em lugares públicos". A prática dos *escraches* tem sido estendida a outras cidades do mundo, seja como ação dos integrantes de *HIJOS* que moram em outros países ou como forma de ação política incorporada por diferentes movimentos que praticam a desobediência civil. Na Cidade de México, convocado por *HIJOS-México*, foi desenvolvido um *escrache* (em maio de 2006) a Luis Echavarría, responsável direto pelas matanças de 1968, pelo *Halconazo* em 1971 e pela desaparição forçada de pessoas durante o seu período presidencial (1970-1976). A ação é realizada num contexto marcado pela impunidade dos responsáveis por aqueles fatos.

Grupo de Arte Callejero / Buenos Aires.
Arquivo *GAC*

JUICIO Y
CASTIGO

O *Etcétera*[169] é um coletivo marcado pela irreverência e pela poética surrealista[170], que desenvolve e reflete sobre sua prática artística em forma de ativismo político. Em consonância com os ideais vanguardistas que procuraram revolucionar as artes assim como a vida, os integrantes do *Etcétera* acreditam na transformação cultural da vida e professam - "artaudianamente" - a expansão da criatividade como um vírus que inunde a existência cotidiana.

---

[169] Nome que não pode ser definido e que se propõe a brincar com tudo o que sugere, uma voz usada para interromper o discurso indicando o quanto ele se omite ou deixa de dizer, "o que existe a mais ou o que falta". O caráter aberto da palavra, por seu significado e uso, é explorado por um coletivo que aposta no azar, na mudança, na imaginação criadora e na metáfora.

[170] O contato direto com a herança surrealista foi desenvolvido a partir e durante a 'ocupação' da casa do artista visual argentino Juan Andralis, que nos anos cinquenta esteve vinculado ao surrealismo francês, participando de uma exposição com De Chirico, Man Ray e outros. Quando, em 1998, *Etcétera* 'ocupou' o lugar, encontrou um importante arsenal artístico e literário: no local haviam sido editados textos do Marquês de Sade, de Jorge Luis Borges, de Artaud, Manifestos do Maio Francês, entre muitos outros. Ali o *Etcétera* estabeleceu seu centro de operações, reconstruindo a casa e acondicionando os espaços nos quais instalaram uma pequena sala teatral, uma biblioteca, uma sala de artes visuais e um laboratório de fotografia. O *Etcétera* reconhece nesta experiência e no contato com os pressupostos surrealistas uma parte importante da sua formação prática e espiritual.

O termo "ativismo" sugere práticas políticas e culturais que desenvolvem na esfera pública ações comprometidas com a discussão e a transformação de problemáticas comunitárias. O Coletivo *Etcétera* concebe suas ações como resposta política ante a cultura mercantil e como presença comprometida com os diversos conflitos sociais, especialmente com os *escraches* desenvolvidos por *H.I.J.O.S.* Num contexto onde foi imposta a lei do perdão e do esquecimento[171], estas ações, que a partir de 1995 vêm sendo realizadas em diferentes cidades do país, representam uma memória em ação[172].

Os *escraches* têm uma "dramaturgia política específica", sendo elaborados conceitual e plasticamente na chamada "*Mesa de Escrache*" com a participação dos *H.I.J.O.S.* e diferentes criadores e ativistas. Ao procurar construir coletivamente uma situação que se instale na vida de um bairro, procurando formas reveladoras que envolvam os vizinhos do lugar, percebo os *escraches* próximos às "construções de situações" realizadas pelos *situacionistas* europeus, conceituadas como "momentos da vida construídos concreta e deliberadamente para a organização coletiva de um ambiente unitário e de um jogo de acontecimentos"

---

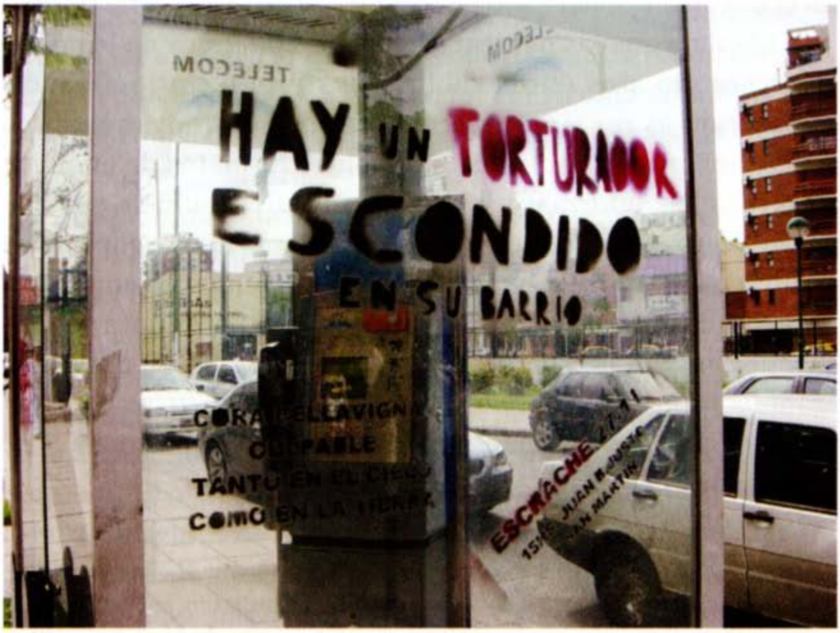
[171] As leis de impunidade foram impostas sob pressão e ameaça de golpes militares durante o governo de Raúl Alfonsín (1983-1989). Entre 1989 e 1990 o presidente Carlos Menen decretou os indultos que deixaram em liberdade os chefes da ditadura (1976-1983), que tinham sido condenados à prisão durante os anos oitenta. Em 2003, o presidente Nestor Kircher enviou ao Congresso um projeto para anular estas leis, conseguindo um veredicto positivo por parte dos parlamentares. No mês de junho de 2005, a Corte Suprema de Justiça respaldou a petição, o que implicou a anulação definitiva das leis de *Obediência Debida y Punto Final*. A partir daí se conseguiu alavancar centenas de causas penais, sendo feitos julgamentos de alguns dos principais genocidas (entre eles o ex-ditador Jorge Rafael Videla, o ex-comissário Miguel Etchecolatz e o ex-policial Julio Simón, conhecido por suas vítimas como "o Turco Simón").

[172] "[o escrache]... não se esgota quando saímos do bairro - pelo contrário. Amanhã o homem do quiosque decide não atendê-lo, o taxista decide não levá-lo, o padeiro não o serve, o jornaleiro não lhe entrega o jornal. No dia seguinte se multiplica a luta" (*H.I.J.O.S*, http://www.hijos-capital.org.ar/).

(definições da *Internacional Situacionista*)[173].

Para a realização de cada "situação" investigam-se lugares onde funcionaram centros clandestinos de detenção e tortura, ou localizam-se residências de militares não julgados, convidando vizinhos para que se somem à ação. Cada *escrache* tem características diferentes: em alguns se acentuam os aspectos plásticos, em outros se exploram os recursos cênicos, incorporando sempre estratégias performáticas e mecanismos utilizados pela arte-ação e o intervencionismo. Os *escraches* são propostos como ações participativas para todos os habitantes do bairro; não são eventos para serem olhados, mas para experimentar e executar da mesma forma que os *happenings*, sendo a ação artística nesse caso uma ação política que irrompe no espaço público.

Sinalizações que formam parte do conjunto de ações realizadas nos escraches. Arquivo *GAC*



Se no principio os *escraches* eram organizados pelos *H.I.J.O.S.* como ações-surpresas que tinham grafites, cartazes e panfletos como apoio, a incorporação de alguns coletivos de artistas levou à inclusão de outros dispositivos, como pequenas *performances*, objetos e pinturas. Estes elementos faziam parte das estratégias para burlar a vigilância policial que já começava a proteger as casas de alguns militares. Retomando experiências desenvolvidas por estudantes de Belas Artes no Chile durante a ditadura de Pinochet, o grupo *Etcétera* propôs a utilização de balões recheados de tinta que, ao serem jogados contra a polícia, estouravam e manchavam os muros.

---

[173] Publicado no *Internationale Situationniste*, n. 1, p. VI, 1958. Ver bibliografia.

Ao representar ludicamente uma inversão simbólica dos valores promulgados pelo Estado de terror, os *escraches* carnavalizam complexas situações da memória coletiva[174], reinventando um efêmero 'mundo às avessas' para a restauração da justiça. Usando recursos do jogo e das artes cênicas, propiciam a emergência de *communitas* irreverentes, comprometidas em tornar visíveis situações silenciadas pela história oficial.

Assim como as passeatas das Mães da Praça de Maio, os *escraches* são atos éticos sublinhados com o corpo. Quando começaram as repressões foram introduzidas novas estratégias e dinâmicas relacionais: utilizou-se formatos de enquete para recolher informações nos bairros, distribuiu-se envelopes onde aparecia um telefone com a frase "ligue agora" com alguns dados sobre a história do militar em questão, um mapa para localizar a casa e um pequeno balão de látex para ser recheado com tinta (*Etcétera*, s/p). Os executantes em potencial eram os próprios vizinhos, que tinham de construir e tomar decisões acerca das ações, realizando intervenções mais personalizadas.

---

[174] Um dos *escraches* foi feito em frente à casa do General Leopoldo Fortunato Galtieri, responsável pela Guerra das Malvinas. Realizado no dia em que Argentina e Inglaterra se enfrentavam durante a Copa do Mundo de 1998, incluía uma *performance* onde se jogava a partida "Argentina *versus* Argentina", em alusão à Guerra das Malvinas e às mortes e desaparições que se tentou ocultar com a realização da Copa do Mundo de 1978. Terminava com um pênalti chutado por um integrante do *H.I.J.O.S*, utilizando uma bola recheada de tinta que manchou de vermelho a residência de Galtieri.

Além de continuar a colaboração com *H.I.J.O.S.*, este coletivo tem desenvolvido uma presença ruidosa no panorama argentino e nas bienais internacionais. No ano de 1999, desafiando os mecanismos do mercado artístico, e reclamando por arte para todos (arte que deve existir fora das caixas brancas dos museus), o coletivo inicia o evento *Artebiene*, parodiando a Feria *ArteBA* (Feira das Galerias de Arte de Buenos Aires): uma exposição coletiva nas portas da Mostra Oficial reclamando "uma maior abertura e pluralidade do campo cultural".

Artebiene teve varias edições, sempre ensaiando formas criativas de oposição ao mercado de arte. No ano de 2001 a ação foi desenvolvida como uma intervenção no interior da Feira, realizando uma espécie de 'teatro invisível': os integrantes do grupo usaram um 'figurino' que os identificava como executivos de alto poder aquisitivo; simulando interessar-se pela compra das obras de arte mais caras, ao mesmo tempo deixavam cair de propósito cédulas falsas ou notas[175] que faziam alusão à iminente desvalorização da moeda argentina. A edição de 2003, a quarta, foi construída com uma alta dose de ironia. Utilizando o *slogan* oficial da feira –"os artistas se antecipam ao futuro" – e recorrendo a estratégias conceituais, produziram uma obra 'não objetual' que parodiava a consagração de um novo gênero, as 'obras-projetos', no mercado artístico internacional. Apresentando-se como artistas-projetistas lançaram um "projeto de *contrafeira*" no qual faziam a proposta de parcelamento e redistribuição do espaço público, em frente ao prédio ocupado pela ArteBA para propor exposições independentes e coletivas. Um verdadeiro 'projeto para o futuro' para cuja realização anteciparam-se e solicitaram 'assinaturas de apoio' carnavalizando o *slogan* oficial. Os integrantes do *Etcétera* realizaram a *performance* instalados num pequeno stand nas portas da ArteBA, onde apresentavam a 'escritura petitória', envolvendo centenas de pessoas na criação da irônica obra conceitual. Citando sua primeira exposição coletiva - *A comer! (*uma indigestão poética) (*1998*) - o *Etcétera* realizou *A comer!* (Uma indigestão política), no ano de 2003. Embora ambas as ações falassem sobre o tema da fome[176], a condição festiva da primeira - durante a qual eram realizadas brincadeiras com o público, cozinhava-se peixe, repartia-se vinho e comida - foi drasticamente invertida na *performance* de 2003, dois anos após a débâcle econômica. O fato do panorama sócio-econômico ter mudado fez com que o *Etcétera* retomasse sua peça para produzir uma situação contrária. Se a fome cultural tinha sido um tema preocupante em um contexto que parecia cobrir as necessidades imediatas, em 2003 era absolutamente impossível distribuir comida diariamente. A festa gastronômica dos anos anteriores foi transformada em 'objetos encontrados' e em pedaços de jornais jogados na panela vazia[177]. Num ambiente de *fast art* eram criadas obras *objetuais* semelhantes ao *ready made* dadaísta ou ao *objet trouvé* surrealista.

---

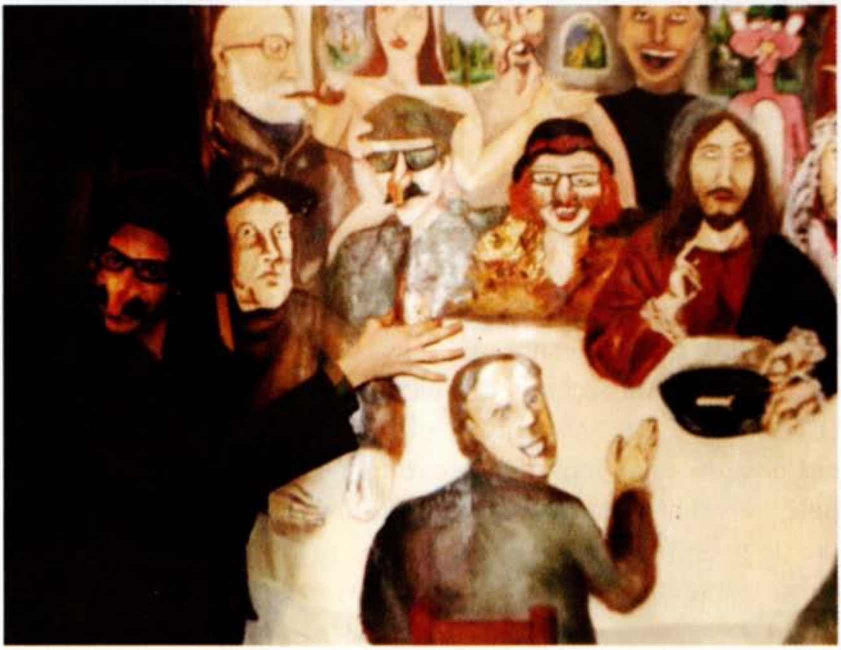
[175] Essas notas, que deviam representar valores de até cem dólares, indicavam no verso um valor de zero pesos argentinos.

---

[176] A ação de 1998 tratava o tema da *Fome Cultural.* Entre as obras figuravam as esculturas de "El Niño globalizado" e a pintura sobre patins *La última cena*, onde apareciam, em frente a um prato vazio, Jesus, Lênin, a Pantera Cor de Rosa, Arafat e Freud, entre outros. A escultura era feita em tamanho natural e representava uma criança desnutrida; o público podia interagir enchendo um balão conectado à barriga da criança-escultura.

[177] "Numa grande panela havia centenas de "objetos encontrados" e frases recortadas de jornais. Após fazer uma fila, os participantes eram convidados a, sem olhar, pegar do interior da panela alguns elementos para depois, de forma automática, criar uma obra no prato. Estes eram pesados e envolvidos em sacolas de plástico logo depois. Atores que representavam cozinheiros e garções exibiam os diferentes objetos, que depois eram comprados pelo público em apoio aos desalojados" (ETCÉTERA, 2004?, s/p).

A última Ceia, pintura sobre patins que figurava na performance *A comer!* (uma indigestão poética) / *Etcétera*, Buenos Aires, 1998. Arquivo ETC



A *performance* de 2003 foi um gesto solidário e uma ação política a partir da arte em apoio a famílias desalojadas que tinham ocupado um terreno baldio para construir um Refeitório Popular. A contribuição não foi somente simbólica. Na festa da ação solidária, observo uma situação liminar: fato artístico que se transformou em um gesto restaurador. Os objetos, que como 'cadáveres esquisitos' tinham sido criados pelos próprios participantes, foram vendidos para apoiar os desalojados. O recurso irracional e do azar desenvolvido pelos poetas dadaístas reinstalava-se na criação de metáforas visuais que tinham um valor de mudança destinado a um bem comum.

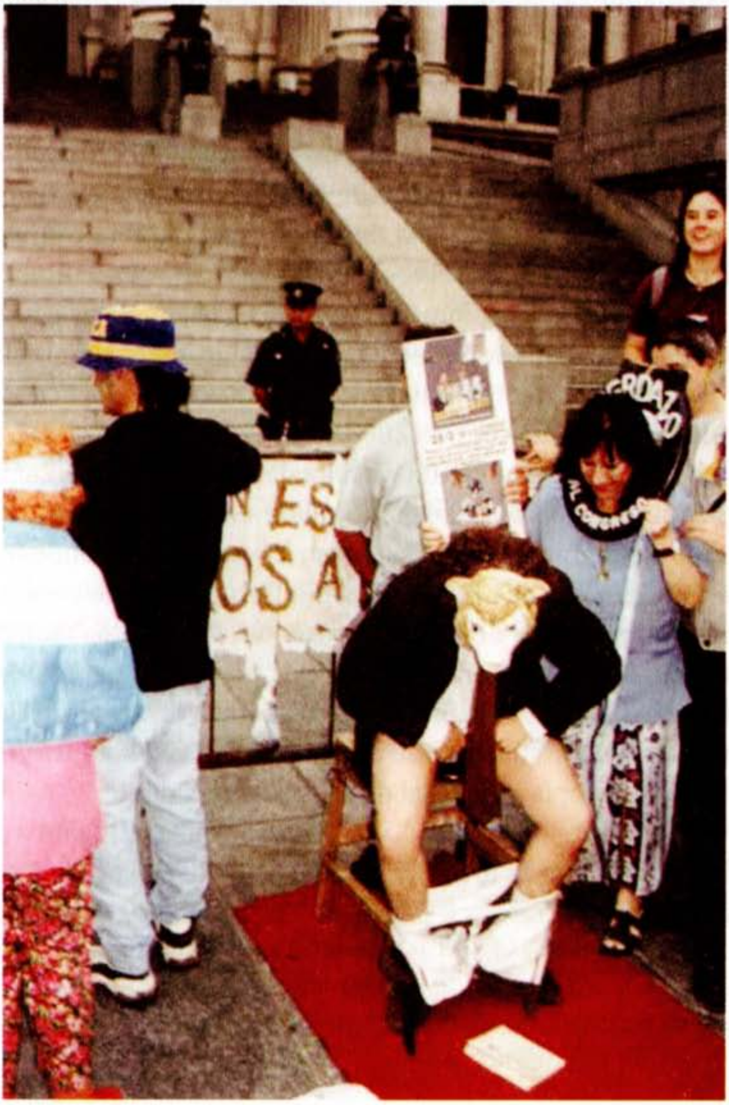
Os integrantes do *Etcétera* concebem a arte como uma ação para a transformação da vida, donde se inclinam permanentemente pela realização de 'obras' irreverentes e efêmeras, que incitam perguntas, que sugerem mudanças, que liberam forças poéticas, que parodiam o estado das coisas, convidando a experiências participativas que procuram "a dissolução da barreira artificial entre Vida e Arte" (ETCÉTERA, 2004?, s/p), insistindo no desenvolvimento de práticas ativistas a partir da arte.

Durante a avalanche de "explosões dramáticas" a partir de dezembro de 2001, o grupo realizou diversas ações que fizeram emergir novas formas de protesto[178]. Procurando estratégias de ação que permitissem uma maior participação, lançaram uma convocação na qual convidavam a população a "guardar, levar e jogar nas portas do Congresso Nacional o seu próprio excremento ou o de um amigo, familiar ou bicho de estimação, no mesmo momento em que dentro os deputados debatiam o orçamento econômico para o presente ano" (ETCÉTERA, 2004?, s/p). No espaço público instalou-se uma *performance* participativa escatológica: enquanto em um tapete vermelho um ator vestido de ovelha defecava, instava-se os presentes a realizar a mesma ação ou a manifestar-se corporalmente. Por efeito de difusão imediata, *El Mierdazo* - título da ação - teve versões em outras cidades. Convocados não mais por artistas, cidadãos comuns descarregaram caminhões repletos de excrementos em frente aos bancos que roubavam suas economias. Como os *escraches*, esta ação também chamava a atenção para uma nova situação de injustiça social; apenas usou-se excremento ao invés de tinta para assinalar as instituições implicadas no roubo geral aos cidadãos.

---

[178] "A explosão social de 20 de dezembro nos pegou na mais ativa militância social, discutindo propostas estéticas no centro do conflito" ("*arteBiene*", de *Etcétera*, texto inédito ao qual tive acesso graças a Federico Zukerfeld).

El Mierdazo, em Buenos Aires / Coletivo *Etcétera*.
Arquivo *ETC*



Esta ação converteu-se num *happening* carnavalesco[179] que explicitava a própria obscenidade política. Ao instrumentalizar uma participação aberta e convocar as pessoas a exibir sua merda, defecando em frente ao Congresso, o *Etcétera* fez emergir uma *communitas* subversiva e lúdica que projetava um corpo grotesco e político, numa forma de protesto nova e radical. O corpo asfixiado se abria e descarregava seus fluxos internos em frente a um corpo de poder que o despojava; os excrementos, manifestação da mais profunda cidadania, convertiam a cidade num grande lixão, simbolizando o estado de coisas. A ação devolvia o golpe dado às pessoas quando se produziu o roubo público em 19 de dezembro. Recuperando a utopia carnavalesca, gostaria de acrescentar que aquela descarga fecal parecia conjurar a miséria, procurando convertê-la em ouro.

---

[179] O título em inglês que o grupo deu a esta ação foi *Shit Happening*.

Continuando a exploração de táticas participativas e lúdicas que carnavalizavam a sociedade do espetáculo, o *Etcétera* realizou uma *performance* que parodiava a campanha à presidência. Uma semana antes das eleições de 2003 teve lugar *El Ganso al Poder* (O Peru ao Poder). No âmbito da marcha de 24 de março – realizada todos os anos em protesto ao golpe militar de 1976 – os integrantes do grupo desfilaram com um carro em forma de balão onde transportaram um peru que representava o "futuro presidente dos argentinos". Um séquito de "obscuros agentes, tenebrosos ministros, duvidosos assessores e uma feroz torcida portando bumbos, cartazes e camisas" acompanharam o líder ovíparo. A carnavalização dos símbolos representativos gerou um mundo festivo às avessas, onde era possível a utopia paradoxal de um peru-presidente.

Neste contexto, os criadores e grupos que conjugam a ação política com a criação artística trazem de volta o espírito revolucionário das vanguardas a partir de *Tucumán Arde*[180], mas também reinstalam as práticas artísticas como produções ativistas. O ativismo atual, vinculado às ações simbólicas da sociedade civil, transfere estratégias artísticas a esta, intercambiando *performatividades*. Sem separar forma e ação estas produções falam de um lugar duplo, partindo de âmbitos artísticos - aceitam, sem pudor, ocupar um espaço nos museus - e de cenários cotidianos onde são disparados imaginários lúdicos.

---

[180] Na Argentina o evento paradigmático por excelência foi *Tucumán Arde*, realizado em novembro de 1968, na sede da Confederação Geral do Trabalho dos Argentinos de Rosário. A poucos metros do Comando do Exército e do Posto de Polícia – durante os difíceis anos do governo do General Onganía – foi exibido material fílmico, fotografias, cartazes e gravações dos trabalhadores açucareiros de Tucumán; foram expostas notícias relacionadas aos fechamentos dos engenhos, sendo cópias entregues ao público. Para ingressar no evento era preciso pisar nos nomes de todos os donos dos engenhos. Simbolicamente, servia-se café sem açúcar. A ação, intitulada também como Primeira Bienal de Arte de Vanguarda, foi elaborada por um grupo interdisciplinar de criadores, teóricos e pesquisadores de diversas áreas. Quando foi apresentada em Buenos Aires, foi censurada. Este evento, que apontava à desmaterialização da obra e à sua realização fora dos museus, foi um antecedente fundamental da arte conceitual na Argentina.

5 Práticas de visibilidade (cenários colombianos)

> [...] O tempo da maravilhosa Macondo morreu, aviltou-se pela sobrevivência. Como dizem que a guerra e a incerteza têm causado as melhores propostas da historia, estamos muito otimistas pensando na arte que se está fazendo e se fará como resultado deste desastre. (GONZÁLEZ, 2002, p. 178).

As 'culturas da violência' têm sido durante as últimas décadas os cenários quase 'naturais' de grande parte do teatro latino-americano. Além de suas complexidades e estigmas, as problematizações simbólicas da violência também constituem estratégias que tornam visíveis e combatem as práticas sistemáticas de aniquilação.

Desde algumas décadas tem sido elaborada a ideia da estetização da violência, percepção sustentada nos trabalhos corporais e visuais de vários artistas latino-americanos que, nos âmbitos intelectuais, têm suscitado escaramuças que não poucas vezes encobrem convenções culturais e mal-estar 'moral'. Possivelmente temos nos acostumado a separar os atos e as obras, a confrontá-las com sistemas de valores estéticos oitocentistas que opinavam sobre o que era o artístico segundo um conjunto de valores universais. Se as vanguardas da década de vinte desafiaram o pensamento crítico e propiciaram a emergência de outros horizontes teóricos, as práticas artísticas atuais evidenciam cada vez mais a necessidade de discutir os *corpus* estéticos tradicionais e o próprio conceito de estética. Esta foi a problemática delineada por Adorno, sua crítica a uma estética contemplativa sustentada no gosto estético, na apropriação de um conjunto de valores que acreditava no valor cultural das obras.

Como medir, explicar a perturbação que nos causa a arte atual? Como falar de uma estética da violência sem reduzi-la à estetização fascista condenada por Benjamin? As teorias e filosofias da arte não existem para clarificar o compreensível nem para nos salvar da perturbação, porque nenhuma obra poderia despregar-se do seu contexto, nem desligar-se das circunstâncias nas quais respira, para entregá-las aos laboratórios das ciências humanas.

A arte colombiana das últimas décadas tem gerado outras cartografias poéticas. Objetos, matérias, espaços, corpos e sujeitos reais têm presença em algumas criações cênicas, performáticas, plásticas e cinematográficas não representadas pela mídia, explorando realidades cotidianas e personagens que não são interpretados por atores. Dentre alguns exemplos podemos mencionar as produções cinematográficas de Victor Gaviria, com pessoas e ambientes reais das comunas de Medellín; as instalações de Rosemberg Sandoval, incorporando pessoas que vivem na rua, matérias orgânicas e fragmentos resultantes das explosões produzidas por atentados urbanos; as ações de Álvaro Villalobos 'denunciando' os assassinatos de indigentes em Bogotá; as *performances in situ* do *Mapa Teatro* com ex-habitantes de um bairro destruído, e as instalações construídas com objetos resgatados durante as demolições urbanas; as vídeo-instalações de Carlos Uribe superpondo ambientes luminosos e sonoros de vagalumes sobre a paisagem bélica dos bairros de Medellín.

Estas criações, que exploram tipografias do limite, implicando-se em dinâmicas de sobrevivência, construindo discursos que metaforizam situações extremas e cotidianas, ocupando interstícios, constituem, no meu ponto de vista, instâncias de liminaridades. As elaborações estéticas não se descolam das decisões éticas e dos motivos pelos quais são geradas. Quando a arte torna visíveis os processos de aniquilação que vão deteriorando as comunidades, lança uma advertência. Esse assinalamento é também resistência contra a indiferença e uma aposta pela transformação da vida.

O teatro colombiano reúne notáveis experiências de resistência. Constitui um movimento que fortaleceu e multiplicou a arte independente - sem instituições que lhe dê sustento, sem bolsas de estudo nem subsídios, sem pagamentos fixos - e apropriou-se de formas coletivas de criação e produção que se estenderam por toda a América Latina. Gerou espaços de investigação e criação que têm se transformado em núcleos de formação e laboratórios de teatralidades vivas, dentre os quais *La Candelaria*, de Bogotá, é um nome obrigatório em qualquer inventário de grupos latino-americanos. A vitalidade de um movimento ou de uma proposta cultural deveria ser considerada por sua capacidade de transformar a si mesmo. Duas situações confirmam essas mudanças: a constituição de um novo conceito de coletivo cênico que já não corresponde ao formato de grupo gerado nos anos sessenta e setenta, e a abertura dos discursos dirigidos para territórios mais pessoais e provisórios. Nestes incluem-se outras subjetividades mitológicas, mas também encontram-se meios poéticos e dispositivos capazes de expressar os novos híbridos culturais, aproveitando-se de outras referências estéticas e teóricas: a linguagem não-verbal, a polifonia e o dialogismo bakhtiniano, o Antiteatro, o minimalismo plástico, as experiências do *happening*, a *performance art* e as instalações, entre outros.

Nos trabalhos desenvolvidos por *La Candelaria*, nos anos finais da década de oitenta, foi-se delineando uma maior participação da subjetividade na criação de personagens, a partir do desenvolvimento de gestualidades minimalistas e discursos não-verbais (*El Paso* 1988). A construção da narração geral cedia lugar à associação sincrônica de situações (*De caos e deca-caos*, 2002). As metáforas carnavalescas contribuíam com novos olhares para tratar a violência e a marginalidade (*En la raya*, 1992). A apropriação de recursos visuais e da religiosidade popular latino-americana contribuiu com estratégias para a construção de instalações rituais (*Nayra*, 2004). Com mais de trinta anos trabalhando para a cena, alguns atores de *La Candelaria* assumem as suas criações como *performers*, como testemunhas de uma memória pessoal e coletiva. A representação tradicional de personagens tem dado lugar a outro registro, o da "estatuária performática" (SANTIAGO GARCÍA in: DUQUE; PRADA, 2004, p. 573).

5.1. Teatralidades do real.

O *Mapa Teatro* é um laboratório de artistas que representam as novas estratégias coletivas, diferentes daquelas que deram vigor ao Novo Teatro colombiano e latino-americano a partir dos anos sessenta. Como núcleo gerador de projetos artísticos experimentais, tem desenvolvido experiências diversas no campo da teatralidade: a ópera, a *performance*, a rádio, as instalações vivas e midiáticas. Mas, além do trabalho em espaços artísticos reconhecidos, o *Mapa Teatro* envolve-se em projetos com comunidades e grupos de pessoas em situações de exclusão e precariedade[181].

Uma parte importante do teatro deste coletivo tem sido desenvolvida, desde 2000, em torno da memória viva e da demolição do bairro de *Santa Inês-El Cartucho*, uma região em pleno centro de Bogotá para a qual acorria uma numerosa população que trabalhava em armazéns e na reciclagem, pequenos comerciantes, traficantes, pessoas atingidas pela violência e moradores de rua[182]. O *Mapa Teatro* tratou desta problemática através de um longo processo no qual se envolveram vários moradores do lugar. Em cada uma das criações geradas foram utilizados diversos dispositivos: intervenções, instalações, vídeo-instalações, *performances*. A utilização de recursos procedentes das artes visuais e das artes cênicas, atravessados por referências literárias, mitológicas, antropológicas e de diversos campos teóricos expressam a textura híbrida que caracteriza os trabalhos deste coletivo.

---

[181] Pode ser citada a experiência com os presos da *Penitenciaria Central de Colômbia, La Picota* (*Proyecto, Horacio*, 1993), além de *Prometeu*, à qual fiz referência.

[182] No começo do século XX, Santa Inês era um bairro de grandes e senhoriais casas republicanas, sendo mais tarde abandonado pelos moradores de maior poder econômico. Em meados do século, com a irrupção do '*Bogotazo*', os deslocamentos de camponeses até a cidade assim como os diversos serviços urbanos estabelecidos na área produziram uma visível situação de desgaste, violência e indigência, convertendo *El Cartucho* numa fronteira de exclusão social. Ali sobreviviam aqueles que a sociedade considerou "descartáveis", e suas ruas converteram-se em centros de operações do narcotráfico.

O primeiro contato com *El Cartucho* deu-se pelo projeto *C'Úndua*[183], uma proposta interdisciplinar[184] que também incluiu outras comunidades afetadas pelos "processos informais de desenvolvimento", assim como a localidade de *Usaquén*. Realizado no âmbito do programa "Cultura Cidadã", criado e desenvolvido por Antanas Mockus[185], este projeto transcendeu o âmbito institucional no qual estava inicialmente inserido e contribuiu para a reconstrução da memória da cidade, propiciando outras formas de relação entre seus habitantes.

Concebido como um projeto experimental que não estava preso a um fim pré-estabelecido, Rolf Abderhalden (2003, p. 20), seu diretor artístico, orientou o processo para "a criação temporal de uma comunidade experimental". Mais do que criar obras ou produtos artísticos, privilegiou-se a convivência, a relação entre "as sensibilidades artísticas y não artísticas". Desmontando a ideia de que o processo deveria gerar uma obra acabada, *C'Úndua* foi criando espaços de encontro e efêmeras *communitas* nas quais emergiram outras objetividades poéticas.

O trabalho realizado em Usaquén[186] incluiu estratégias relacionais que impeliram uma cultura da participação, propondo a arte como um elemento de uso e comunicação: o trabalho foi desenvolvido a partir de pequenos grupos no interior dos bairros, privilegiando o encontro com o outro, explorando os limites entre o público e o privado. Durante esta experiência os habitantes das comunidades criaram desenhos, *collages*, fotografias, narrações, instalações, eventos performáticos, paisagens sonoras. Foram gerados "Livros da memória"[187] onde se reuniram histórias, desenhos, fotografias. A vida cotidiana, os espaços domésticos e íntimos foram capturados pelas lentes fotográficas dos mais jovens, e ganharam um lugar na cena pública - "A casa na rua" - através de cartazes instalados nos pontos de ônibus da cidade.

---

[183] *C'Úndua* é um termo da mitologia arauca que significa "o lugar ao qual iremos após a morte".

[184] Dela participaram artistas cênicos, plásticos, etnógrafos, antropólogos, comunicadores, historiadores e geógrafos.

[185] Filósofo, matemático, escritor, pedagogo e político. Reitor da Universidade Nacional da Colômbia em 1990. Prefeito de Bogotá em dois mandatos (1995-1997 e 2001-2003), sendo o segundo o período durante o qual foi realizado o projeto *C'Úndua*. "Cultura Cidadã" foi um projeto de convivência pacífica que procurava favorecer a participação cidadã, utilizando uma série de estratégias lúdicas e artísticas que tentavam diminuir as distâncias entre a Lei, a moral e a cultura e que conseguiu ter um impacto importante no enfrentamento da violência cotidiana ao reduzir o número de mortes diárias. Mas, sem sombra de dúvida, tratou-se de um projeto oficial que experimentou novas formas de controle sobre a sociedade.

[186] A primeira etapa do projeto C'úndua, "*Un pacto por la vida*", foi desenvolvida em bairros da localidade de Usaquén, nas ladeiras dos morros situados no nordeste de Bogotá, onde várias gerações haviam construído suas casas.

Se a prática artística possibilitou outras formas de relacionamento e expressão, foi também uma experiência de visibilidade. Os rostos e vozes da periferia ganharam um lugar no macroespaço da urbe. Sobre a fachada do Congresso, na Praça Bolívar, foram projetados os registros fotográficos realizados durante a experiência, enquanto os "Livros da memória" eram apresentados por seus próprios autores.

Os caminhos percorridos por uma arte que se transforma em ação concreta a favor da vida, abrindo espaços aos excluídos, reúne referências que merecem ser mostradas. Penso nas instalações virtuais de Krzysztof Wodiczko, colocando nos ambientes públicos de Tijuana os rostos e as testemunhas das mulheres trabalhadoras nas *Maquiladoras*[188], tornando visíveis as humilhações e violações às quais estão sujeitas – situações que também poderiam ser vinculadas às histórias de mulheres assassinadas na Cidade de Juarez –, gerando um espaço poético altamente político. Ou as projeções fotográficas de *homeless* sobre monumentos da cultura norte-americana, contaminando as imagens e carnavalizando o *status*: George Washington pode ser o homem que limpa os carros nos sinais de trânsito, a estátua de *La Caridad* é uma mulher que pede esmolas nas ruas de Nova York.

---

[187] Cada adulto recebeu um livro em branco. Aqueles que não sabiam escrever foram auxiliados por seus filhos e familiares.

[188] Maquiladoras: Grandes empresas situadas nas cidades fronteiriças do norte do México, que importam materiais sem pagar impostos, e empregam um elevado número de mulheres com baixo salário. Numerosas mulheres assassinadas nessas ciodades do norte do México, como Cidade Juárez, eram trabalhadoras das Maquilas

A experiência do *Mapa Teatro* com pessoas atingidas pelos processos de desalojamento, expulsão e demolição de *El Cartucho*[189] tornou visível outras mitologias pessoais e coletivas[190]. Relatos que comumente ficam à margem ganharam presença no estranhamento poético de um teatro do real. Sobre as ruínas do bairro os próprios habitantes articularam micronarrações em diálogo com o mito de *Prometeu*, na versão contemporânea de Heiner Müller[191], cuja dramaturgia tem sido explorada pelo *Mapa Teatro* em vários espetáculos. Os vínculos com o criador alemão também são teóricos. Müller concebeu o teatro como "um laboratório de fantasia social" que mobiliza a imaginação através de imagens e processos alternativos. O *Mapa Teatro* experimenta Müller como um "laboratório do imaginário social", por meio do qual reconstrói-se imagens e narrações que são reintroduzidas na consciência histórica e mítica da cidade.

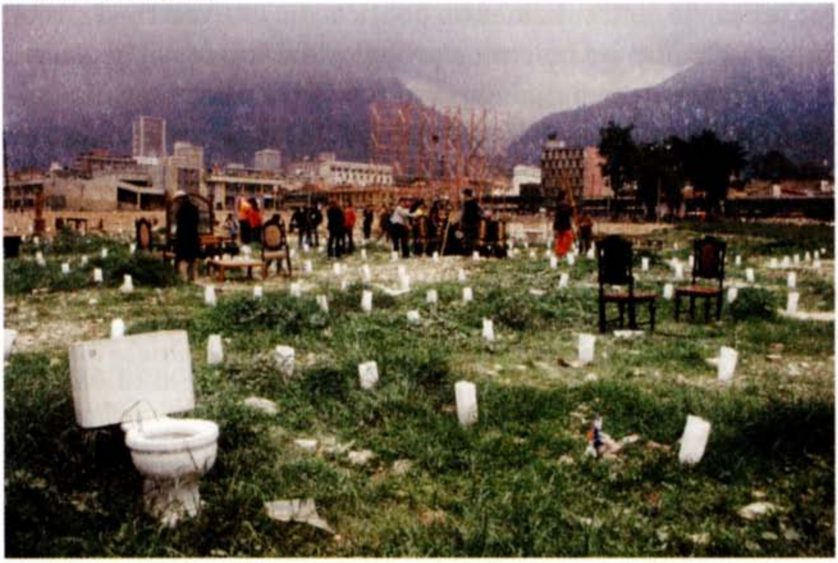
---

[189] *Cartucho* (Saco de papel ou cartucho de balas): Por que *El Cartucho* chama-se *El Cartucho*? É a pergunta que abre o último trabalho (*Testigo de las ruínas*) do *Mapa Teatro* relacionado com esses acontecimentos. Transcrevo as respostas de algumas das pessoas que ali viveram: "*Cartucho* refere-se a um esconderijo", "significa algo assim como um saco, porque fomos pessoas que entramos ali, mas foi um pouco difícil sair", "cartuchos de pólvora, vamos comprar os cartuchos, vamos pra o *Cartucho*".

[190] O *Mapa Teatro* começou a trabalhar nessa zona durante o processo de expulsão e demolição. O programa para destruir o bairro foi iniciado durante a prefeitura de Enrique Peñalosa (1997-2000), como parte do Plano de Desenvolvimento da sua administração e do seu Projeto Terceiro Milênio. Os moradores de rua do bairro de Santa Inês foram obrigados a deslocar-se para outras zonas da cidade, iniciando assim o que se conhece como o "fenômeno cartucho". Algumas das pessoas que se integraram ao trabalho junto ao *Mapa Teatro* continuaram morando nas ruas, outras estavam em processos de reabilitação.

[191] Transcrevo um fragmento do texto de Müller e do texto final criado por Carlos Carrillo, participante da experiência. "Ali, uma águia com cabeça de cachorro comia cada dia o seu fígado que se reproduzia sem cessar. / A águia que achava que ele era uma porção de rocha parcialmente comestível, capaz de fazer pequenos movimentos e de emitir um canto dissonante, sobretudo quando ela comia, fazia as suas necessidades sobre ele. / Este excremento era o seu alimento, ele o devolvia transformado em excremento sobre a pedra embaixo dele" (MÜLLER, *La liberación de Prometeo*, cit. em *Proyecto C'Úndua*, 2003, p. 63). "Neste lugar, um homem com cara de abutre devorava todos os dias o dinheiro dos meus bolsos, os quais eu tinha que encher sem parar. /O homem, que me olhava como algo insignificante que ele poderia devorar assim que tivesse vontade, *carramaniao* e com um suspiro agonizante, sobretudo quando comia, também descarregava as suas porcarias sobre mim. /Eu me alimentava destas porcarias e a devolvia na minha própria degradação sobre o solo deste lugar" (CARRILLO Carlos. *Prometeo,* cit. em *Proyecto C'Úndua*, 2003, p.63)

Prometeo, no bairro demolido *El Cartucho* /*Mapa Teatro*.
Foto: Fernando Cruz



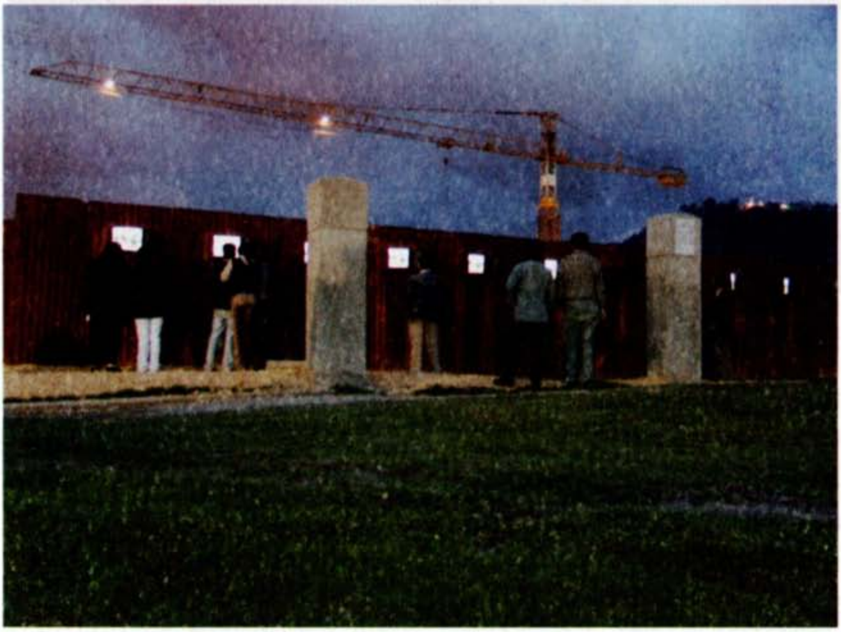
No âmbito de representações onde se entrecruzaram imaginários míticos, coletivos e pessoais, *Prometeu* foi uma *performance* sustentada pelas execuções das presenças, apresentada em dois atos sobre as ruínas do bairro (2002-2003). Através de uma elaboração poética, emergiram os corpos e relatos da memória, executados pelos próprios habitantes/*performers*. No registro midiático, eram projetados momentos da vida e da demolição do bairro. Memória midiatizada e ato performático da memória, reescrevendo sobre um espaço aparentemente apagado; reinstalação simbólica da memória. Atravessada pela tensão entre universos míticos, experiências reais e estéticas, esta ação gerava uma antiestrutura utópica no coração da cidade.

Prometeo / Mapa Teatro.
Foto: Fernando Cruz

Durante cinco anos o *Mapa Teatro* explorou outros aspectos relacionados à problemática de *El Cartucho*, em diferentes formatos. Foram criadas duas instalações: *Re-corridos* (2003) - na sede do *Mapa Teatro*, no centro da cidade - e *La Limpieza de los establos de Augías* (2004), no Museu de Arte Moderna de Bogotá. No ano de 2005, o coletivo realizou uma vídeo-instalação, *Testigo de las Ruinas*, na qual era documentado todo o ciclo daquela memória: a vida do bairro antes da demolição, sua redução a escombros, e a construção do parque *Tercer Milenio* sobre o mesmo terreno.

La limpieza de los establos de Augías toma como referência "Os trabalhos de Hércules", propiciando uma série de associações metafóricas entre a situação mítica de Hércules - a manipulação e o exílio ao qual foi submetido - e os processos de exclusão, violência e desalojamento que viveram os habitantes de *El Cartucho*. A instalação integrou duas narrações visuais, em dois tempos e espaços: uma museográfica e fechada - o Museu de Arte Moderno de Bogotá, ManBo - que funcionou como "lugar de passagem", e no qual se faziam projeções em tempo real (no presente) da construção do Parque a cada dia; o outro era aberto e público, "lugar de origem da obra", na zona do parque em construção – antigo bairro de *Santa Inês / El Cartucho* – onde eram projetados os testemunhos (o passado) dos habitantes da última casa destruída. Ambas as transmissões eram feitas simultaneamente.

La limpieza de los establos de Augías / Mapa Teatro. Fotos de Rolando Vargas, pertencentes à vídeo-instalação que participou no Salão Nacional de Artistas, no ano 2004.



O presente mutante, o percurso diário dos acontecimentos, era projetado no museu – espaço onde tradicionalmente é congelada uma memória artístico/cultural – como obra viva e processual. No espaço público (a construção) era instalada uma insólita e aberta 'galeria' onde se podia apreciar os testemunhos filmados – obra documental – que faziam referência a momentos do passado recente. O evento era configurado pelo olhar do espectador a partir dos diferentes fragmentos espaço/temporais. Esses "quadros" virtuais ofereciam um material documental para ser examinado pelos espectadores interessados em problematizar as relações (im)possíveis entre remodelações urbanas e restaurações sociais.

La limpieza de los establos de Augías, no Museu de Arte Moderno de Bogotá / *Mapa Teatro*.
Fotos: Rolando Vargas

Observo estratégias de inversão na disposição dos materiais e nos espaços. O que se tentou manipular como problema local, sob uma política de *silenciamento* (apagar, desaparecer), reapareceu como problema político, atualizando a memória recente, interceptando o esquecimento, amplificando a visibilidade através da repetição dos testemunhos dos despojados.

Em *Testigo de las Ruinas*, último trabalho em torno a *El Cartucho*, a exposição e montagem de documentos visuais, assim como dos testemunhos dos vizinhos do lugar, é o ambiente no qual a presença e as ações de uma ex-habitante do bairro provocam a persistente volta da memória através dos corpos, sons, texturas, e cheiros que insistem na condição de arquivo vivo.

Testigo de las Ruinas / Mapa Teatro.
Foto: Ximena Vargas

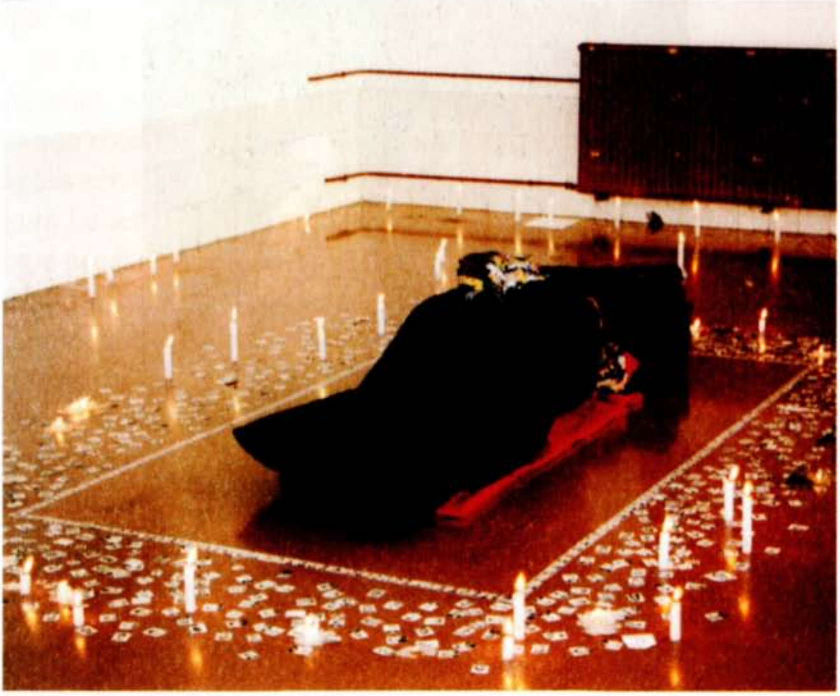
Os retornos do real na teatralidade atual sugerem vínculos e diferenças em relação à vocação documental que emergiu nos anos sessenta. Numa aproximação com o teatro documento, mas também em um deslocamento do macro para o micro, emergem microrelatos que continuam denunciando as práticas de violência e marginalização que uma parte do *corpus* social exerce sobre o outro: o real transformado em texto. Estabelecendo diferenças em relação à construção documental de cinquenta anos atrás, o real irrompe, atravessa os marcos estéticos numa vocação quase fotográfica e de textura, também como testemunha, que alguns têm chamado de "realismo ético" (SAISON, 1998, p. 19).

5.2 Communitas votiva

Na experiência de alguns criadores colombianos configuram-se situações liminares que estão demarcadas por estados de contenção e atos de oferenda, constituindo *communitas* líricas que sugerem outro tipo de religações.

O artista visual e *performer* Álvaro Villalobos[192] tem desenvolvido parte de seus processos criativos em âmbitos de marginalidade e pobreza. Buscando agir na vida cotidiana, desenvolveu algumas experiências como imersões exploratórias, como 'ato de vida'. A opção de viver como indigente durante alguns meses empurrou sua prática até uma zona *liminoide*, na margem da esfera artística, transubstanciando a experiência poética em transformação existencial. Este tipo de ação sustentada no oferecimento do corpo sugere reminiscências artaudianas, ao configurar no sujeito artístico um cenário corporal onde a própria matéria humana é colocada em crise, diminuindo os limites entre experiência estética e experiência de vida. Além de Artaud, a concepção da obra como objeto nos leva ao propósito de realização da arte na vida, às experiências processuais onde a obra é desenhada no fluir da existência.

Acto Sincrético, Ex Voto / Álvaro Villalobos, Valência, 1999.
Arquivo do artista

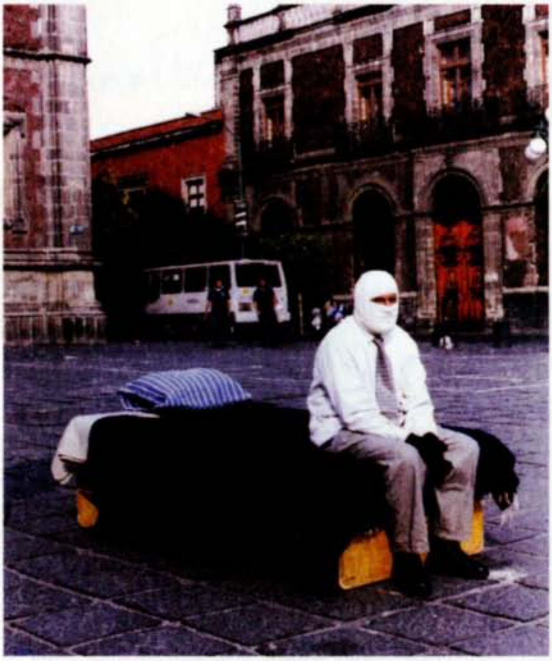


---

[192] De origem colombiana, atualmente reside no México.

Explorando esse limite, Álvaro tem realizado uma série de jejuns, cuja duração tem sido aumentada progressivamente. A abstenção alimentícia durante várias horas (chegando a vários dias) foi praticada em lugares tão diferentes como um salão da Universidade Politécnica de Valência[193], numa galeria de arte em Medellín[194], na entrada do Museu do Chopo[195] e na Praça de Santo Domingo[196], no centro da cidade do México. Todas as vezes o corpo foi oferecido, exposto em condições perto do limite da resistência, sendo a ação, em alguns casos, desenvolvida em lugares precários. O gesto aparentemente solitário de um criador que assume uma situação de risco vinculada a problemáticas marginais expressa a vontade de desvendá-la, de torná-la visível.

Mientras todos comen / Álvaro Villalobos. Ciudad de México.
Arquivo do artista



---

[193] *Acto Sincrético, Ex Voto*, 1999.

[194] *Ación sincrétizada, Ex Voto*, outubro de 2004, Sala de exposições da COMFENALCO, Medellín, Colombia.

[195] Durante o primeiro *Festival de Performagia* no Museu Universitário de Chopo. México. DF, 2003.

[196] A ação, intitulada *Mientras todos comen*, foi realizada das 8 horas da manhã do dia 24 de dezembro de 2003 até a noite do dia seguinte.

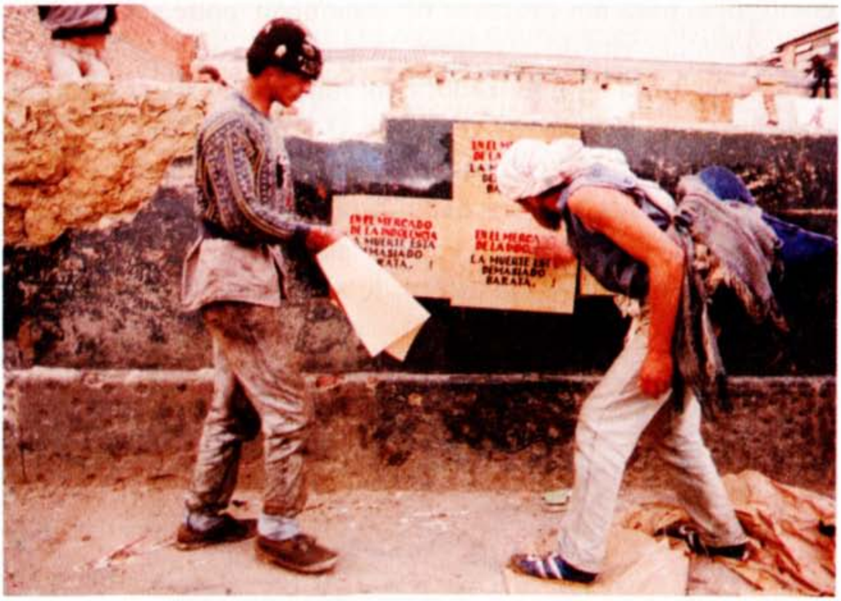
Observo signos de liminaridade nesta experiência individual e solitária. A marginalidade voluntária do artista em função do espaço cotidiano onde circulam os alimentos, o conecta com um *status* de inferioridade e exclusão. Poeticamente se instala uma *communitas* votiva: a ação/oferenda temporariamente aproxima o praticante de uma comunhão física e espiritual com aqueles que vivem nesse estado. O jejum, como ato sacrifical e como meio para um processo de comunhão, pode ser considerado como um 'rito de passagem', já que é uma ação transformadora, transitória e reunificadora em função da experiência que transforma a privação em oferenda. O próprio título atribuído a estas ações, "ex-votos", sugere o artista como *oferente*. Atos de agradecimento por um benefício recebido, os ex-votos são também atos de comunhão e de fé muito recorrentes nas religiosidades populares; nas ações de Álvaro Villalobos também se percebem como marcas de uma religiosidade sincrética onde são entretecidas memórias de práticas familiares e atos próprios que religam zonas da existência.

O trabalho deste artista tem privilegiado a instância relacional, com um uso mínimo de recursos cênicos e visuais, levando o corpo a estados de quietude e silêncio; outras das suas ações são realizadas como intervenções que procuram gerar algum benefício imediato para comunidades em situações de risco e precariedade. As ações realizadas nas ruas de *El Cartucho*, Bogotá, foram conceituadas como atos pela vida, como gesto de denúncia contra o assassinato sistemático de indigentes[197]. Nos muros do bairro, cartazes com a frase "no mercado da indolência, a morte está muito barata" foram colocados em forma de cruzes, imitando a *Via Crucis*. Como em *Prometeu* (*Mapa Teatro*), os executantes ou *performers* reais foram os próprios habitantes das ruas de *El Cartucho*. Além de presumirem-se como obras artísticas, estas ações são gestos éticos. Construídas com recursos mínimos, apostam na capacidade relacional e no efeito de convocação; seu propósito não é produzir objetos para serem contemplados, mas envolver as pessoas, levando-as além da condição de espectadores e sublinhando a dupla relação – respondência e responsabilidade – que reside nos processos intersubjetivos.

---

[197] Intitulada *La Facción*, a ação foi realizada em 17 de setembro de 1993, no seguinte endereço: *carrera 11 con calle 6ta*, em Bogotá. Agradeço a Álvaro Villalobos pelas informações, assim como o acesso a valiosos documentos visuais.

La Facción, ação de Álvaro Villalobos em *El Cartucho* / Bogotá.
Arquivo do artista



Na cidade do México, Álvaro tem convivido com meninos de rua[198], com um propósito de apoio específico e imediato: o de conseguir material e organizar com as crianças a reconstrução das suas precárias 'moradias', preparando-as para a época das chuvas. Além do aspecto material, a ação foi sustentada na própria experiência humana, no processo de relações e implicações afetivas. Como "*plug* diferencial", importante ressaltar os toques de cor propiciados pelo uso de novos materiais, efeito visual não menos importante ao tornar mais visíveis as lonas das crianças nas ruas do centro urbano.

---

[198] Intitulada *La caja negra o el espacio de Iván*, esta ação foi realizada, no mês de maio de 2004, na rua Juárez, na Alameda Central.

La caja negra o el espacio de Iván, ação de Álvaro Villalobos com meninos da rua / Ciudad de México.
Arquivo do artista

A partir de um ponto de vista liminar, destaco uma série de características que interessam-me em especial: a emergência do artista como "ente liminar", habitante de espaços marginalizados e *ente conector;* a instalação de uma *communitas* alternativa, espontânea e passageira, construída entre o artista e o grupo de garotos de rua, à margem de qualquer hierarquia social; a criação de uma situação intersticial no próprio coração da cidade – no Centro Histórico – como ação contra a inação das estruturas sociais.

Muito além das distinções estéticas introduzidas pela "arte relacional", as práticas de Álvaro Villalobos movem-se em uma fronteira difícil de emoldurar, fora do olhar de uma "curadoria" que enquadra as ações na condição de "obras" para serem exibidas em bienais e museus. Villalobos explora a dimensão ativista de uma prática, que se transforma em política pela natureza da própria ação, posicionado-se nas margens urbanas e nos espaços subalternos. Saindo da arte e entrando na esfera cotidiana, este criador produz uma parte da sua prática como oferendas que parecem incidir a curto prazo na qualidade de vida de alguns grupos humanos. E, nesta esfera, mais de um artista resiste a enquadrar o seu próprio fazer na categoria de obra de arte.

5.3 Rituais impudicos

A noção de *performer* como produtor de uma arte *secretória* que se alimenta da sua própria corporalidade, que apresenta seus fluídos, resíduos e matérias orgânicas, configurou-se metaforicamente na poética e no gesto vital de Antonin Artaud[199]. A textura *secretória* por ele proposta - muito antes dos rituais orgiásticos do Accionismo Vienense - insistia no compromisso corporal do ator/poeta/*performer* e introduzia a concepção material das ações performáticas.

Em seus escritos, Artaud insistiu no teatro como "ato e emanação perpétua" (1969, p. 150), como produção de estados não racionais e riscos vitais. Se em seus primeiros textos emergia uma corporalidade poética que redimensionava a teatralidade, mais tarde Artaud vai propor a corporalidade escatológica. O corpo que produz e expulsa secreções não pode prescindir da morte do que lhe é próprio. A matéria fecal expulsa é constitutiva da vida[200]. Esta experiência que Artaud concretiza através de seus escritos remete a visões de cosmogonias duais, ao corpo duplo da concepção grotesca. Para Artaud a obra artística é constituída com os próprios detritos, é também secreção do corpo. A escatologia grotesca é concretizada em uma textualidade onde a palavra ainda é o meio para a representação dos dramas corporais, configurando uma "textualidade do corpo" (WEISZ, 1997).

---

[199] "*Artaud propose la responsabilité sécrétionnelle du corps de l'artiste-poète-acteur ; c'est une relation dynamique que la chair se donne avec les substances et matières du performatif. Il invoque les strates du tissu performatif en relation d'osmose délirante avec une synergie impitoyable*" (MARTEL, 2001, p. 49).

[200] Tudo o que cheira a merda, cheira a ser. [...] No ser há/algo especialmente tentador para o homem/ e esse algo é precisamente/ "O COCÔ" (ARTAUD, 1977, p. 81). "Cada uma das minhas obras, cada um dos meus projetos, cada um dos brotes gélidos da minha vida interior expulsa sobre mim a sua baba" (ARTAUD, 1998, p. 11).

O *performer* colombiano Rosemberg Sandoval tem construído sua obra sobre "uma franja de tolerância alimentada pelo poder do marginal" (GONZÁLEZ citado por SANDOVAL, 2001, p. 10), implicando uma variedade de materiais e meios: desenhos, instalações e *performances*, jornais, roupa usada, gaze, suturas adesivas, objetos achados na rua, restos de explosões de atentados, pedaços de paredes, plásticos, arame farpado, madeira amazônica, pedaços de vidro e corpos vivos. Assim como nos escritos corporais de Artaud, em Sandoval se concretiza uma prática artística que inclui a relação com a dor. Mas, diferente do corpo textual artaudiano, a constituição poética do *performer* colombiano é *matérica*: aparecem diretamente os pedaços e secreções de corpos humanos e urbanos. Fora do ciclo vital do grotesco, a matéria residual que integra a obra de Rosemberg representa as quedas e expulsões de um *corpus* social. Figuras descartáveis, transbordamento do grande corpo que descarta o que não pode digerir. Matéria abjeta produzida nos limites de um grande *corpus* num estado de perda.

O corpo abjeto aproxima-se do corpo grotesco quando torna visível esse outro corpo interno, que se decompõe quando sai, incomodando o olhar, contaminando, fazendo evidente o princípio de *fecalidade* e escatologia que habita na vida. O caráter abjeto nos coloca em uma relação complexa com a moral, ao exibir a fragilidade do legal, perturbando a ordem (KRISTEVA, 2000, p. 11). Ainda que ambos os estados desestabilizem o olhar e perturbem os mecanismos concebidos para maquiar o desagradável e o feio, a conotação fúnebre da abjeção a impede de igualar-se ao grotesco.

O que percebo como abjeto nas obras de Sandoval remete à exclusão e à sujeira, aos desperdícios e resíduos corporais, ao poder revulsivo da carne exposta, sempre produções de um corpo duplo. Nas suas ações o corpo abjeto é um corpo social que se expande, evidenciando a constituição de um sistema político e moral que o provoca e dissimula. Se o caráter abjeto, em geral, nos situa na fragilidade dos limites, sua configuração social fala dessas margens onde são negociadas a vida e a morte, cinicamente dissimuladas pelas estruturas de *status* e conscientemente evidenciadas pelas *communitas* espontâneas das margens[201] e as *communitas* poéticas dos interstícios.

Em muitas das suas ações o artista tem exposto seus próprios fluidos corporais misturados com substâncias e objetos que procedem de um *corpus* social, em geral marcado por situações críticas. Em *Extensión* (1980-81), a urina do artista circulava por sondas que seguravam lençóis usados, nos quais foram colados pelos pubianos; em *Acciones Individuales* (1983), os cabelos de cadáveres foram usados para escrever longos textos com os quais foram cobertas as paredes e um andar do Museu de Arte Moderna de Cartagena; em 12 de março de 1982[202] tingiu jornais com sangue; em *Caquetá* (1984) envolveu com gaze e sangue pedaços de madeira amazônica; em 10 de março de 1982 utilizou vísceras para tecer uma grande malha que era estendida de parede a parede, reduzindo o espaço do público dois dias antes das eleições[203], e em *Síntoma* (1984) utilizou um órgão humano, uma língua impregnada de sangue para escrever, nas paredes do Museu Antropológico e Pinacoteca de Guayaquil, palavras que aludiam a um estado de violência[204].

---

[201] Com a expressão "*communitas* espontâneas das margens" tento referir-me ao agrupamento de indigentes e moradores de rua que aproximam-se e auxiliam-se para sobreviver. Numa dimensão diferente refiro-me às *communitas* poéticas como aquelas que emergem na breve temporalidade dos atos poéticos.

[202] "12 de março de 1982 é um dia normal, mas é um dia tenso porque coisas estão acontecendo no país antes das eleições. A data 12 de março coincidiu com uma jornada de ações e instalações que foram feitas em 10, 11 e 12 de março de 1982, e então as enumerei com a data. A peça é uma enorme instalação feita com jornais do dia. Deram-me de presente uns 500 jornais de manhã e comecei a colocá-los e grudá-los de modo que ficaram legíveis e em sequência. A instalação foi feita no dia para ser inaugurada à noite, esses jornais eram válidos naquele dia. No andar havia uns pequenos travesseiros feitos com jornais manchados de sangue. A intenção era manchar a desinformação. Manchar a notícia. Este sangue era de cadáveres humanos que eu roubava nos necrotérios. A peça gerou muito calor porque a intenção era fechar o espaço com papel de jornal, as pessoas só podiam ingressar no lugar pelas esquinas quando levantavam as cortinas de jornais. O espaço ficou sufocante de calor. Alterei a temperatura do lugar fisicamente" (SANDOVAL, 2004, citado de página web)

[203] "O assunto neste tipo de obra é a transgressão dos valores éticos e morais. Pelos éticos posso passar facilmente, mas com os valores morais da memória é mais difícil porque a memória tem a ver com os parâmetros adquiridos socialmente. Consigo isso com os materiais que uso para elaborar a obra, porque apesar de usar materiais tão fortes lhes damos outro tipo de leitura e direção. São vísceras, mas tratadas sem expressão e com muita frieza. É um trabalho com vísceras, mas sem ar de expressionismo nem minimalismo. Nesta *performance* com vísceras eu não derramei nenhuma gota de sangue no chão. Só o que havia

Aquilo que poderíamos considerar Arte Povera[205] é natural neste artista e coerente com sua própria condição de vida. Como revela Miguel González (2002, p. 185)[206], o trabalho de Sandoval nasce do excesso de carências e alimenta-se "das entranhas da miséria, do desassossego, dos elementos bélicos, do paradoxal da vida, da evidência das mortes" Para o próprio artista sua obra está ancorada em "razões pragmáticas" ou possibilidades econômicas[207], assim como em obsessões e/ou necessidades próprias:

> Para que uma peça seja parte da minha obra, rigorosamente tem que ter sido usada, ter uma história prévia... Eu quase não compro nada para realizar as minhas peças, eu pego tudo e lhe dou outro sentido, outra direção; tenho uma obsessão pela imundície (SANDOVAL citado por RAMÍREZ, 2002 web).

---

era um forte fedor, um cheiro fortíssimo de formol com víscera putrefata. Dor envolvida em piedade" (SANDOVAL, 2004, citado de página web)

[204] "*Sintoma* são uns textos que elaborei com uma língua humana. Impregnava a língua com sangue e depois escrevia com ela sobre as paredes do museu. A língua ficava na minha mão, eu a esfregava com força e a parede ia gastando a língua enquanto eu escrevia texto sobre texto, uma palavra em cima da outra. O texto continha palavras como: desaparição, temor, violação, morte, assassinato; no final restava um imenso coágulo com retalhos de língua e sangue" (SANDOVAL, 2004, citado de página web).

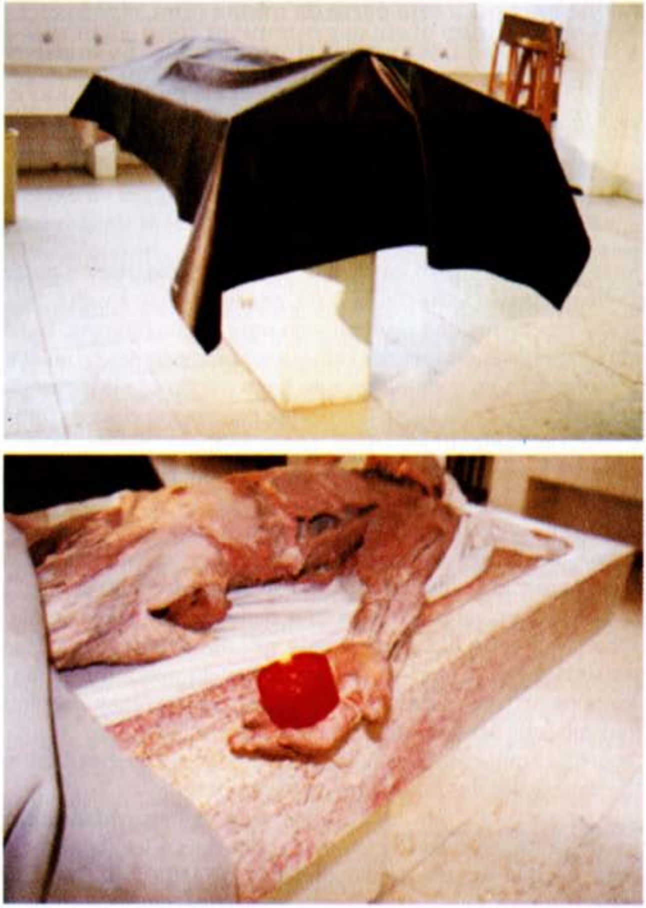
[205] Termo definido no ano 1967 por Germano Celant para designar a arte *matérica* realizada por um grupo de artistas italianos que propunham uma cultura artesanal em oposição à cultura industrial. As obras eram processos realizados com materiais pobres, como feltro, carvão, pedras, areia, cimento. Mas na obra de Rosemberg é preciso distinguir a presença do *matérico* orgânico, situação que o aproxima mais às praticas performáticas do que à dimensão *matérica* explorada pelos artistas plásticos localizados nos terrenos da pintura e do instalacionismo (que Sandoval também tem abordado).

[206] Crítico de arte, curador no Museu de Arte Moderna (*La Tertúlia*), onde tem organizado exposições das produções de Rosemberg.

[207] "Penso que os materiais têm muito a ver com as necessidades e condições econômica da gente". "A relação com esses materiais é feita a partir de razões pragmáticas, porque eu não tenho dinheiro" (SANDOVAL, 2004, citado de página web).

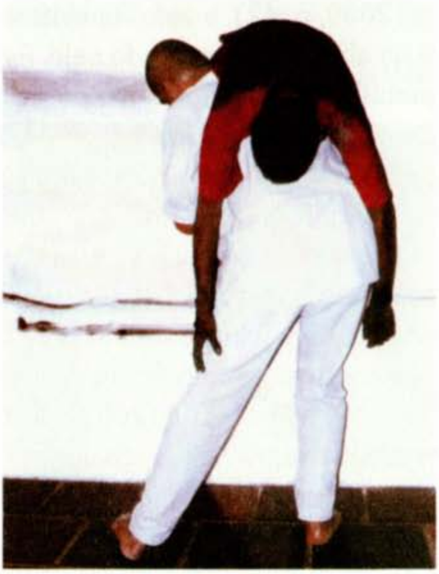
Mais do que uma reformulação do *ready made*, interessa "história prévia" dos materiais, interessando a narração através da qual os objetos passariam de um valor de uso a um valor de culto. Neste caso o valor do objeto relaciona-se à história que é transmitida, com a carga que irradia numa relação ritual. Isto é o que interessa ao artista quando concebe um projeto no qual trabalha com cadáveres de pessoas com antecedentes políticos, ou quando realiza *performances* privadas que são também microrrituais carregados de politização (*Morgue*, 1999)

Morgue /Rosemberg Sandoval.
Colección Daros Latinamérica, Zurich.
Foto: Teresa Margolles, Mexico, D.F.
Página del artista: http://www.rosembergsandoval.com/



Em vários dos seus atos performáticos Rosemberg intervém como uma espécie de mediador xamânico que conjura a dor. Totalmente vestido de cor branco e como que possuído por um *pathos* de *desidentificação*, manipula vísceras e resíduos corporais, limpa sujeiras cotidianas: em *Baby Street* (1998-1999) lavou o rosto, as mãos e os pés de uma criança de rua, utilizando gazes e álcool que ia estendendo até configurar um *sfumato* de imundície; na *performance* intitulada *Mugre* (1990) transportou sobre seus ombros um homem indigente até desenhar com seu corpo "uma linha de dor e imundície sobre a parede branca do museu" (SANDOVAL, 2001, p. 21)[208]. Num sentido radicalmente oposto às performances de Yves Klein (*Anthropométries de l'époque bleue*, 1960), Rosemberg desenha com a sujeira, manchando os móveis brancos de galerias ou museus e tornado visíveis as abjeções cotidianas do corpo social.

Mugre / Rosemberg Sandoval. **Colección Daros Latinamérica, Zurich.**
Fotos: Gerson Sandoval; Alberto Barbosa; Juan Carlos Cuadros, Cali.
Página del artista: http://www.rosembergsandoval.com/



---

[208] "O fato de que o indigente não toque o chão em *Mugre* me deixa maravilhado, ele fica sempre por cima como um anjo, e além do mais, o fato de que ele mesmo manche o museu com a sua imundície me parece genial, é a imundície como pigmento, como óleo de palheta rançosa e suja. É a imundície da cidade vertida através de um miserável, sobre o museu branco e reluzente" (SANDOVAL, 2004, citado de página web).

As ações deste *performer* tornam a moral vulnerável, perturbam a percepção, incomodam e confrontam; daí que sejam marcados como rituais impudicos. Rosemberg tem dito que trabalha com o cinismo[209], colocando-se do lado contrário do consenso do "politicamente correto". Em um mundo tomado pelo cinismo, talvez não devêssemos nos escandalizar quando o cinismo cotidiano é usado como estratégia artística para provocar o confronto. Segundo Miguel González, a eficácia da obra de Sandoval está na capacidade de registrar os elementos mais desprezíveis que habitam nas entranhas de uma sociedade infame (SANDOVAL, 2001, p. 8).

Nas expulsões corporais desencadeiam-se processos contaminadores. Supõe-se que as substâncias que o corpo expulsa contaminam porque são resíduos, partículas de morte, representando o impuro, aquilo que não deve ser tocado. A purgação ou a chamada *catarse* é associada a estes movimentos de expulsão dos fluidos corporais, assim como o pranto, os suores, o vômito, ou inclusive a saída definitiva do próprio corpo, a própria morte. Segundo Kristeva (2000, p. 42), o ato de purificação poética somente se protege do abjeto submergindo nele. Esta ideia ajuda a compreender a metáfora do criador como *pharmakos*, como um ser expiatório que convive com o impuro, chegando inclusive a absorvê-lo, a simbolizá-lo, até converter-se em *katharmos*, o oficiante que além de ser *pharmakos* também é aquele que proporciona a *catarse* e a possível cura. Observo esta natureza ambígua do *pharmakos* nas práticas votivas e rituais de Álvaro Villalobos e Rosemberg Sandoval. Convivendo com a dor, a contaminação e a morte, suas ações poéticas se convertem em ato de sacrifício.

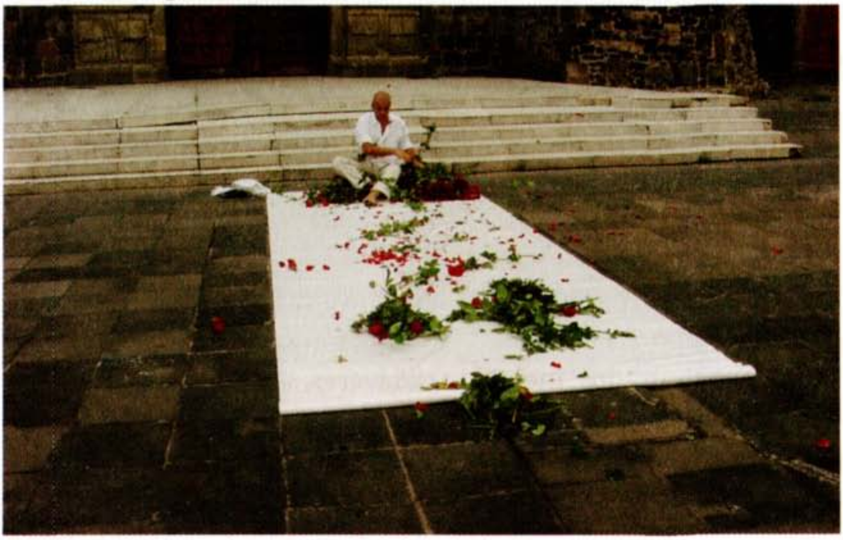
Em *Yagé* (1992)[210] e *Rose-Rose* (2001 e 2003), o corpo do *performer* se oferece, consagra-se em ato de sacrifício. Nas duas performances, o sangue do artista - que brota das feridas causadas pela própria ação - transforma-se em uma oferenda real e simbólica da própria dor, ao mesmo tempo em que resulta em desafio à possibilidade de autodestruição - segundo o próprio executante, "um ato de consciência" que converte a dor "em ultra potência moral" (2004). Este ritual de autocomunhão poderia evocar a *performance* de Michael Joumiac - *Messe pour un corps* (1969) - onde o artista oficiava o sacramento do seu próprio sangue. Em *Rose-Rose*, descalço, vestido de branco e sentado sobre um *metate*[211], tritura com as mãos várias dúzias de rosas vermelhas com espinhos, inscrevendo uma "incerta e doente cartografia da dor" (2003). Definida por ele mesmo como "*desencenação*" de uma "ação de moral superior", esta ação/rito/oferenda, "dedicada a todos aqueles para quem a dor e a barbárie tiveram mais poder do que o tempo", foi realizada na Praça de Tlatelolco da Cidade de México, em junho de 2003; executada e observada naquele espaço, alcançava sua plenitude expressiva como *communitas* de aflição.

---

[209] Refiro-me às declarações deste artista durante o encontro com o grupo internacional *Black Market*, desenvolvido na Cidade do México (junho, 2003).

[210] Existem duas versões desta ação, construída a partir do ritual sagrado do *Yagé*. Numa, o artista vestido como um "xamã esfarrapado" aparecia em um círculo de fogo, lendo um texto de Julio Cortazar, ao mesmo tempo em que, com um pedaço de vidro, cortava sua pele embaixo do umbigo, e bebia o sangue que recolhia com sua mão. Na segunda versão, o artista cortava-se com um crucifixo no qual tinha incrustado um bisturi cirúrgico.

Rose-Rose / Rosemberg Sandoval, Tlatelolco, Ciudad de México.
Foto: Ileana Diéguez



---

[211] Do *nahua* (língua principalmente falada pelos índios mexicanos). *métatl*. Pedra sobre a qual são moídos manualmente com o *metlapil* (rodilho de pedra) o milho e outros grãos.

Em ambas as ações, o corpo ferido que oferece seu sangue implica uma transgressão consciente dos limites que o próprio corpo impõe, e gera uma efêmera situação de limite. Em *Rose-Rose*, manifestamente realizada como "uma ação de moral superior", observo conexões éticas com a metáfora da crueldade artaudiana. Artaud (1969, p. 135) refletiu a crueldade como um "determinismo superior", como ação "terrível e necessária" (Idem, p. 110) que permitiria transgredir os limites ordinários da arte para realizar secretamente atos de total criação. Nos ritos de sacrifício de Rosemberg, chamados de atos de transgressão consciente - "consciência extrema", segundo Artaud - percebo o tecido da crueldade artaudiana. Na "moral superior" reside uma utopia ética: a necessidade de comprometer a vida numa ordem superior, somente realizável através do ato. A vontade que impulsiona a elevação da própria vida por cima dos *detritus*, da indiferença à dor, é uma crueldade necessária, irrenunciável, que deve pagar à vida o valor que ela exige, parafraseando Artaud. Observadas como práticas de um xamanismo pessoal, estas ações que reúnem o *performer* e quem faz a oferenda, o *phármakos* e o *katharmos*, o sacrificado e o xamã, transformam-se em atos de religação (re-união) com a própria dor e a dor coletiva:

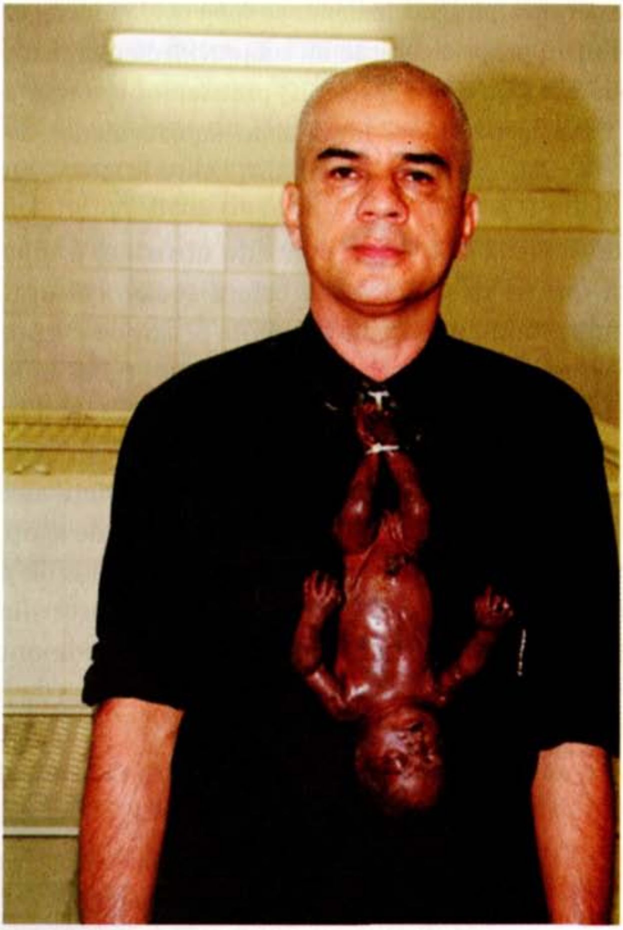
> No meu belo país, exumo a história anônima ou oficial [...] Produzo uma arte para ninguém num país sem Estado e com muito medo (SANDOVAL, 2001, p. 11)[212]

A obra de Rosemberg Sandoval é uma oferenda de tecidos e fluídos corporais, pessoais e coletivos, anônimos e próprios. Os 'objetos encontrados', incluindo cadáveres, são os corpos expulsos da vida pela mesma estrutura à qual o artista os devolve, transfigurações em ações que evidenciam os desastres cotidianos: "estetização da violência como uma ironia", expressou Miguel González que valorizam o artístico a partir do permissível e – resignificando suas próprias palavras – como "um sinal de que o cultural exige ampliar os limites da sua própria definição".

---

[212] Estes fragmentos fazem parte de um texto escrito com lápis sobre as paredes e o chão da *Sala Mutis*, na *Universidad del Valle de Cali*, como parte da ação *Margen* (1996).

Caudillo (con bebé) / Rosemberg Sandoval.
Fotos: José Kattan y Oscar Monsalve
Página del artista: http://www.rosembergsandoval.com/



Diferente de outros âmbitos, as práticas colombianas aqui examinadas constituem ritos microcomunitários e ex-votos pessoais onde o carnavalesco tem sido deslocado pela ironia. A partir da apropriação estética dos *detritus*, as refigurações míticas da exclusão, o sacrifício reinventado do *ethos* e as oferendas fúnebres, a ação poética é ato de visibilidade e e as oferendas fúnebres, a ação poética é ato de visibilidade e aposta na vida.

6 Resistências lúdicas/cartografias do desejo

> Uma prática política que persiga a subversão da subjetividade, que permita um agenciamento de subjetividades ofegantes, deve investir o próprio coração da subjetividade dominante, produzindo um jogo que a revele [...] precisamos retornar ao espaço da farsa, produzindo, inventando subjetividades delirantes... (LISSOVSKI, Mauricio, cit. em GUATTARI e ROLNIK, 2005, p. 44)

A resistência não é um conceito abstrato, é uma prática específica que se desenvolve na esfera social, cultural, ética e política, implicando irremediavelmente *práxis* de corpos e sujeitos. Creio que a resistência inclui hoje a emergência de formas liminares de existência e de ação, essencialmente efêmeras e anárquicas. A dissensão e a dissidência manifestam-se em expressões individuais, mas também em ações coletivas de *dionicidade* cidadã onde se desdobram novas formas de acoplamento de corpos ofegantes, fora do controle das máquinas do poder.

Quando estava concluindo a primeira parte desta pesquisa, de forma imprevista instalaram-se na cidade onde moro cenários praticamente ideais para a reflexão acerca da liminaridade. O movimento de resistência, que surgiu no México como resposta à fraude eleitoral de 2 de julho de 2006, produziu o surgimento de situações e espaços onde a sociedade civil expressou a sua insatisfação. Influenciada pelo clima desta época, depois dos *plantones*[213] que invadiram algumas ruas principais do centro da cidade, após os distúrbios populares e as repressões contra a Assembleia Popular dos Povos de Oaxaca (APPO), escrevo estas páginas finais com a vontade de dissipar um certo *déjà vu*.

---

[213] No final do mês de julho de 2006, no día 31, um domingo, durante a Terceira Assembleia informativa realizada no *Zócalo*, na Cidade de México e encabeçada por Andrés Manuel López Obrador, candidato presidencial pela Coalizão Por el Bien de Todos, iniciava-se o mega-plantão que ocupou uma grande parte da Avenida Reforma, exigindo uma nova contagem dos votos, um por um, como resposta à manipulação das eleições que tiveram como resultado uma porcentagem mínima de vantagem para o representante do Partido de Ação Nacional. A manifestação durou de agosto a setembro de 2006.

Em mais de uma oportunidade esta imensa cidade tem sido reconfigurada pelo olhar dos artistas; criadores de diversas geografias escrutaram com olhos estranhos os comportamentos e promiscuidades do cotidiano, produzindo novas cartografias poéticas. Em 2002 se organizou a mostra *Mexiko City: An Exhibition About the Exchange Rates of Bodies and Values,* iniciando o seu percurso no MOMA de Nova York até o *Museo de Arte Carrillo Gil, México D.F.* As imagens de Melanie Smith, desenhando a cidade do México como espirais cartográficas (*Spital City*, 2002)[214], e os inventários fotográficos dos mercados no centro histórico realizados por Francis Alys[215] têm sido evocados como referências poéticas[216] daquelas outras imagens que devolviam a agitação urbana e a ocupação de espaços públicos nos quais era configurada uma particular "gramática da multidão"[217]. Estas novas imagens poderiam também ser articuladas a uma visão *benjaminiana* da aura, e à sua reinstalação nas proximidades rituais e políticas[218].

A partir do século XIX a dissidência e a desobediência individual têm proporcionado estratégias basilares para o desenvolvimento de situações de não colaboração e para as ações dos movimentos de resistência passiva, situações que de maneira alguma constituem fundações do insólito, mas configurações históricas de subjetividades dissidentes individuais e coletivas[219].

---

[214] Várias dessas imagens foram incluídas na Mostra desta artista, *Ciudad espiral y otros placeres artificiales* apresentada no Museu Universitário de Ciências e Arte, MUCA Campus, sob a curadoria de Cuauhtémoc Medina, na Cidade do México, agosto e outubro de 2006.

[215] Monsivais, Carlos (textos) e Francis Alÿs (imagens). *El centro histórico de la Ciudad de México.* Turner Publications, 2006.

[216] José Luis Barrios tem desenvolvido reflexões sugestivas acerca das relações entre estes artistas visuais e o que chama "colocar em fluxo uma máquina desejante", referindo-se às manifestações dos "afetos sociais" durante as ações da resistência no México em 2006. Este olhar foi desenvolvido na conferência *"Afecto, cuerpo social y máquina esquizoide"*, ministrada por Barrios no *VII Coloquio Internacional de Investigación en las Humanidades "Cultura y textura. La forma est/ética de los discursos culturales", Universidad Iberoamericana,* em 8 de outubro de 2006, e no Centro Nacional de Investigación Teatral Rodolfo Usigli, em 30 de janeiro de 2007.

[217] A frase faz alusão ao texto de VIRNO, Paolo (2003).

[218] Walter Benjamin. *La obra de arte en la época de su reproductinilidad técnica,* 2003. Retomarei este ponto nas próximas páginas.

A resistência civil é uma forma de luta política baseada na desobediência pela via da não-violência. Dada a necessidade de colaboração que estabelece a governabilidade, a objeção da consciência e a retirada do consenso para socavar o poder constituem uma tática eficaz. Este tipo de ações – do modo como foram executadas na Cidade do México entre julio y septiembre de 2006 – podem concretizar-se em *sentadas*, boicotes, tomadas simbólicas de instituições, fechamento de espaços, e inclusive a criação de governos alternativos ou paralelos[220].

6.1 Teatralidades da Resistência (cenários mexicanos)

O movimento de Resistência Pacífica desenvolvido no México – dentro do qual teve lugar a Resistência Criativa liderada pela atriz e diretora Jesusa Rodriguez – gerou um amplo canal de expressão para a inconformidade de um numeroso setor da sociedade civil frente à manipulação dos resultados eleitorais. Mas especialmente fez emergir cenários lúdicos e cartografias do desejo (GUATTARI, 2005) que subverteram a dinâmica cotidiana e o *pathos* que parecia definir esta cidade gigantesca.

Os cenários mexicanos vivos – os da rua, aqueles que são expressões da cultura popular cotidiana – foram invadidos por corpos que se negaram a representar a docilidade instruída pelos mecanismos pan-óticos. Contra a repetição agonizante da obediência às normas emergiu a desobediência civil. Na transformação da paisagem urbana instalou-se uma subjetividade diferente que carnavalizou os espaços, mexendo nos territórios do privado e do público, do popular e do elitista. As barracas de lona que evocavam o característico panorama de "tianguis"[221] estenderam-se pelo passeio da avenida hoteleira e empresarial mais importante da cidade. A 'casa na rua' foi sem dúvida um gesto de inversão carnavalesca que propiciou *communitas* temporais e outro tipo de relações humanas, mais cálidas, mais informais, espontâneas e lúdicas.

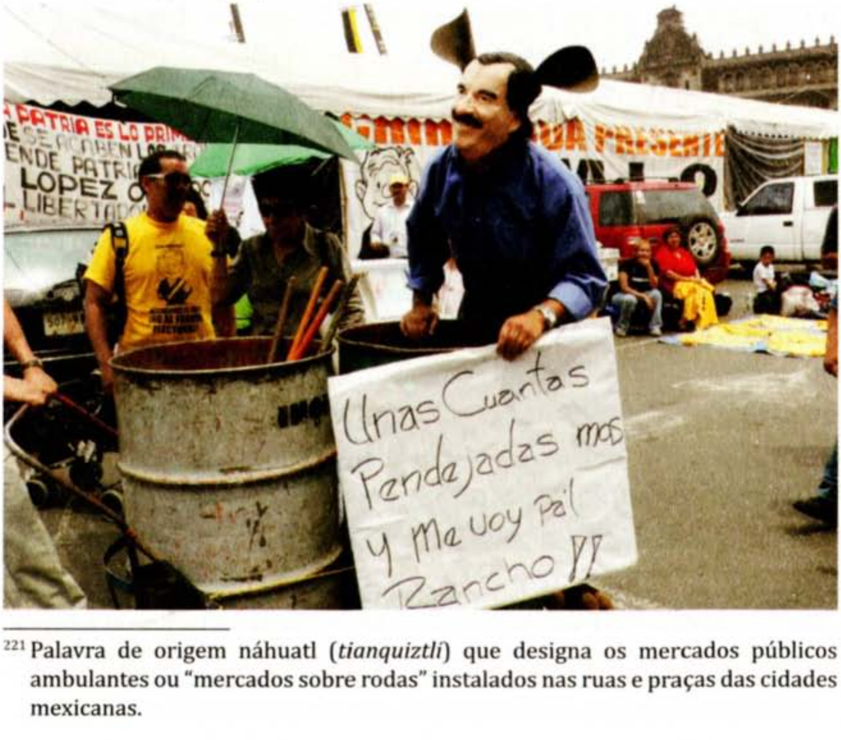
---

[219] Na relação de autores e 'atores' que contribuiram para a realização e fundamentação da resistência e/ou desobediência civil, incluem-se figuras como Henry David Thoreau (*Resistance to Civil Government*, 1859, re-impresso posteriormente como *On the duty of civil disobedience*), o escritor russo León Tolstoi e o líder hindu Mahatma Gandhi.

[220] RANDLE, Michael. *Resistencia civil*. 1998.

A resistência como ação física é a qualidade que nos permite suportar a fadiga, permitindo realizar esforços de longa duração; é uma exigência do corpo e uma aposta na capacidade de transgredir limites. É um efeito do corpo sob pressão de outro corpo. O corpo em resistência segrega fluxos acumulados, se abre para que aflore o corpo baixo/grotesco e suas expressões vitais. A partir da visão do corpo grotesco como corpo aberto, gozoso, que interroga e coloca em crise os comportamentos formais, gostaria de observar as configurações que emergiram naquelas liminaridades carnavalescas.

Performances cidadãs durante a Resistência Civil em México.
Foto: Ileana Diéguez (I.D.)



---

[221] Palavra de origem náhuatl (*tianquiztli*) que designa os mercados públicos ambulantes ou "mercados sobre rodas" instalados nas ruas e praças das cidades mexicanas.

Agora que as ruas nos devolvem uma aparente normalidade, volto à memória e aos seus numerosos arquivos onde se entrecruzam o macro e o micro. Mais interessada no inventário de microações que atravessaram o macrotecido social, desenvolvidas durante alguns meses de julho a setembro de 2006, na cidade do México, constato dois amplos blocos. De um lado o conjunto de *performances* realizadas de forma espontânea - individual e/ou coletiva - por cidadãos que ocuparam as ruas onde se instalaram de plantão. De outro lado o conjunto de ações convocadas pelo Movimento de Resistência Criativa para evidenciar e intervir no protesto em espaços vinculados ao poder, utilizando de forma consciente alguns dispositivos artísticos.

As ações da Resistência Criativa tinham o propósito de incrementar a não colaboração e produzir a não-governabilidade, fazendo visível a não-submissão de um elevado número de cidadãos através de intervenções simbólicas em espaços públicos, especialmente em algumas das instituições e empresas vinculadas ao partido declarado vencedor. No amplo registro de ações podem ser citados os fechamentos simbólicos de bancos e bloqueios às sedes do BBVA Bancomer e do HSBC, aos centros empresariais como o Conselho Coordenador Empresarial, à Bolsa Mexicana de Valores e Mexicana de Aviação. As incursões em centros comerciais e supermercados, nas quais se simulava comprar em quantidades exageradas, mas realmente desorganizando a disposição dos móveis de alguns produtos, foram incluídos no boicote popular contra as produtoras que apoiaram a fraude. Em todos os casos, as ações eram realizadas e construídas pelos cidadãos que assistiam à convocação da Resistência Criativa, enfatizando a manifestação discursiva, - emblemas, canções, sátiras, priorizando as estratégias performáticas, paródicas e lúdicas -, e evitando a confrontação estéril. *Performances* como a "*Conferencia de Prensa Internacional*"[222], o sepultamento simbólico e o prédio enfaixado onde estão situados os escritórios da Rede de televisão Televisa recorreram a dispositivos cênicos e de instalação. Para o sepultamento foi utilizada uma combinação de elementos de Arte Povera – terra, madeira, objetos reciclados – e tecnológicos – velhas televisões que as pessoas doavam. A ação de envolver o prédio podia evocar as embalagens ou empacotamentos de Christo Javacheff, que modificava a percepção ao envolver espaços urbanos, espaços naturais e objetos. No âmbito de uma forte crítica institucional, a Resistência Criativa retomava o procedimento de embalagem para dar visibilidade às campanhas de invisibilidade desenvolvida pelas mídias mais importantes do país: num confronto simbólico com a desinformação e a manipulação política desenvolvida pelo poder tecnológico foram usados simples tecidos brancos, que além de cobrir partes do prédio também ocultaram os corpos dos participantes.

---

[222] Esta ação foi construída coletivamente durante uma sessão de trabalho da Resistência Criativa. Uma primeira parte foi realizada no Hemiciclo a Juarez (1 de outubro de 2006), onde foi encenada uma coletiva de imprensa com a participação de Jesusa Rodriguez e cidadãos comuns que representaram personagens da política mexicana, sendo os mesmos 'interrogados' por pessoas

Conferencia de Prensa Internacional / Resistência Criativa convocada pela atriz Jesusa Rodríguez. Cidade do México.
Foto: Juan E. González.

AL
BENEMERITO
BENITO JUAREZ
LA PATRIA
CALDERON
NO ASESINE

---

que parodiavam alguns veículos da imprensa internacional. O objetivo último da ação foi tornar visível a dissidência ante os assistentes da 62ª assembleia geral da Sociedade Interamericana de Prensa. Apesar de permanecerem mais de uma hora diante de um robusto grupo de fusileros que não permitiu o acesso ao lugar onde era ralizado o evento, não aconteceu nenhum incidente lamentável.

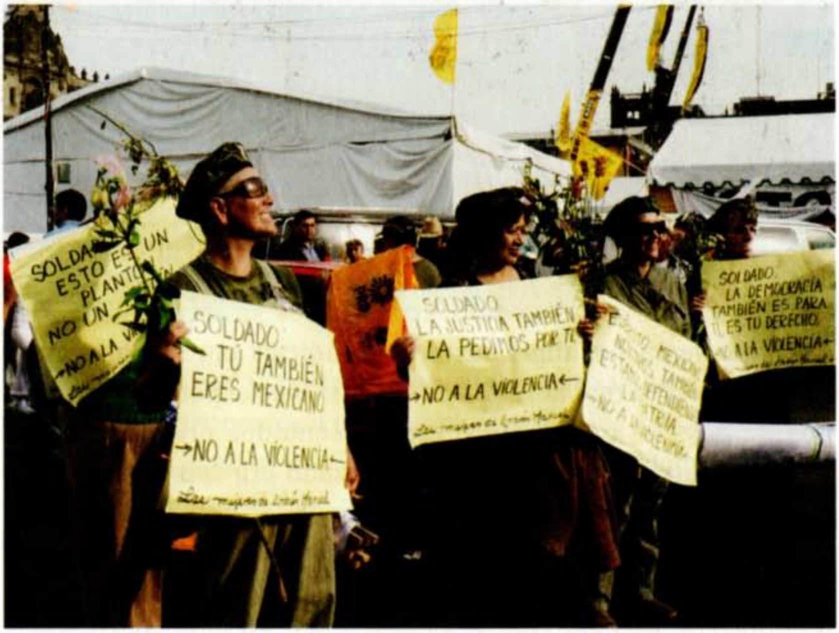
O centro da cidade foi resignificado como cenário utópico para a representação simbólica das vontades individuais e coletivas. É nesta área que me interessa observar as estratégias que configuraram o carnaval de imaginação popular e as teatralidades de Resistência. Utilizo a palavra teatralidade como dispositivo que é configurado no ato do olhar, por meio do qual são semiotizadas práticas espontâneas que têm uma funcionalidade simbólica imediata. É o olhar que transforma o acontecimento cotidiano em "acontecimento teatral". A teatralidade como produção de acontecimentos reais foi o dispositivo conceitual que susteve a percepção de Artaud quando descrevia o "espetáculo total" de uma ação policial como "teatro ideal". Como dizia Artaud (1969, p. 4), o teatro deve dar-nos "a imagem imediata do mundo"; esta percepção segue colocando em dúvida a ideia que nós temos criado do teatro - a força de experimentar o efeito contrário -, ao mesmo tempo que nos confronta com espaços e acontecimentos que à margem do estético tradicional produz outras formas de comoção real.

Vou deter-me então naqueles gestos de resistência da sociedade civil nos quais experimentei uma teatralidade que respirava, em grandes quantidades, a invenção, a economia de recursos e a vitalidade que nem sempre emergem nas salas teatrais. Tomo como referência as ações realizadas nos finais de semana, especialmente aos domingos[223], por *performers* espontâneos, que de forma individual, em duplas ou em pequenos grupos - faziam em paralelo à espetacularidade partidária desenvolvida na tribuna principal - passeatas em torno da Praça da Constituição, portando cartazes elaborados artesanalmente, corporizando paródias de personagens políticos, improvisando performances efêmeras sobre pernas de pau ou patins, ou simplesmente levando flores amarelas que distribuíam no percurso da passeata. Naqueles caminhantes evoco a *Théorie de la dérive,* um dos procedimentos situacionistas elaborados por Débord como técnica de passagem ininterrupta nos determinados ambientes, com o propósito de desenvolver comportamentos lúdicos diferentes do andar comum. Os caminhantes atravessavam a praça com diferentes atitudes, em geral em grupos de dois ou quatro, evidenciavam sua maneira peculiar de estar como em espécie de jogo: apesar da indignação evidente no protesto - pela qual estavam alí - não escondiam o prazer que sentiam ao realizar a ação, não evitando casuais encontros afetivos.

---

[223] Refiro-me a estes dias porque posso prestar testemunho deles pela minha própria participação e dos numerosos registros visuais realizados.

Passeatas em torno da Praça da Constituição / México, 2006.
Foto: Juan E. González.

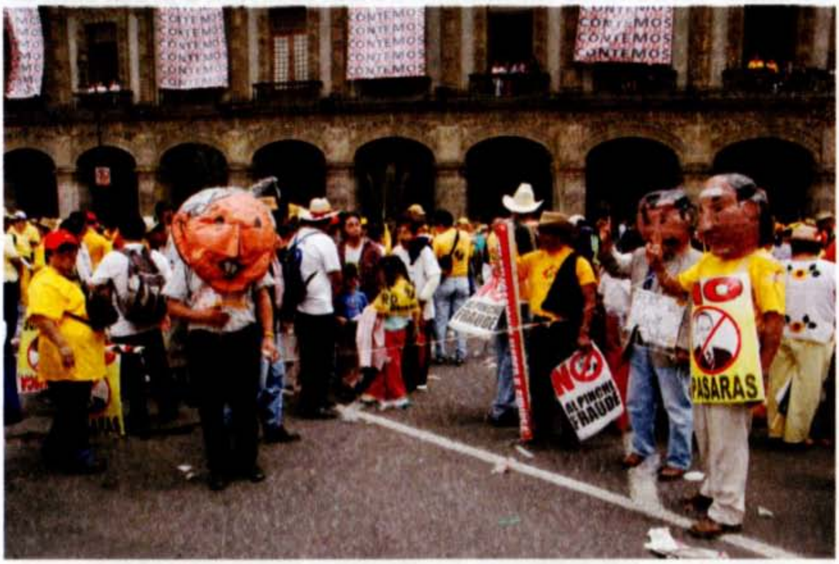

SOLDADO: TÚ TAMBIÉN ERES MEXICANO
→NO A LA VIOLENCIA←
SOLDADO LA JUSTICIA TAMBIÉN LA PEDIMOS POR TI
→NO A LA VIOLENCIA←
SOLDADO LA DEMOCRACIA TAMBIÉN ES PARA TI ES TU DERECHO.
NO A LA VIOLENCIA←

Outros cidadãos se expressavam como os artistas visuais, construindo representações com objetos e brinquedos de plástico[224], exibindo instalações satíricas realizadas com sucata ou trabalhadas com *papier maché*.

---

[224] Dois dias antes de ser levantado o plantão sobre a Avenida Reforma, presenciei uma instalação construída com aviões, tanques e soldados de plástico que haviam sido brinquedos de alguma criança. O autor desta 'representação' - foi a palavra que usou - disse-me que tinha querido expressar uma cena provável se o Exército, como se temia naquele momento, arremetesse contra os acampamentos da resistência.

Ações com máscaras durante a Resistência Civil em México.
Foto. Ileana Diéguez



Também percebi como 'construções situacionistas' algumas manifestações mais austeras e radicais em sua afirmação como gesto. No real desafio aos dispositivos espetaculares, grupos de pessoas ocupavam o espaço sentados no chão com as suas famílias. O gesto descontextualizado era seu maior recurso: realizava-se na praça aquilo que devia ser realizado em casa, sentar-se a descansar em companhia familiar sobre pequenos bancos próprios, especialmente transportados; ou configuravam escultóricos arranjos como se posassem para uma foto familiar. Além dessa disposição corporal e espacial, havia dois detalhes *signicos*: pequenos papéis ou cartões com líricas mensagens e o figurino amarelo, sem que se pudera identificar alguma propaganda partidária. Embora o amarelo era a cor que representava o Partido de Oposição - Partido da Revolução Democrática, o PRD- a sociedade civil em resistência apropriou-se espontaneamente desta cor, de forma tal que durante este período era bastante comum a utilização de detalhes que sugeriam um figurino representacional, indicando um símbolo de dissidência[225].

---

[225] Muitos objetos foram confeccionados e vendidos por comerciantes, que

Ações da Resistência Civil na Praça principal o Zócalo da Ciudad de México.
Foto: Ileana Diéguez

Outra parte das *performances* que aconteciam na Praça era realizada por grupos que ofereciam espetáculos sobre rodas. A "*Tanqueta del pueblo*" da *Frente Pancho Villa* apresentou iconografias singulares. Sobre plataformas rebocadas foram configuradas cenas espontâneas que em forma de *Tableaux Vivants* iam exibindo uma mostra condensada do corpo social, incluindo também porcos vivos e cabeças de porcos espetadas em varas que, identificadas com cartazes, representavam personagens políticos. Nos últimos dias aquele cenário barroco cedeu lugar a um espaço praticamente vazio: ao invés de corpos sobre a plataforma, foi montada uma guilhotina para a execução simbólica. O objeto ganhou dimensões protagonistas, a plástica performática foi substituída pela ação de uma narrativa histórica. A encenação era produzida pelos gritos de um coro gargalhante e pelos

---

aproveitaram a ocasião para realizar uma verdadeira feira de produtos diversos, como camisetas, roupões de banho, lenços, pulseiras e até escapulários com a imagem de López Obrador.

sons secos da máquina. Perto da comemoração da Convenção Nacional Democrática[226], apareceu no Zócalo[227] um caminhão decorado clamando "soberania", exibindo as "rainhas do carnaval democrático". Esta última representação não era, como as anteriores, produzida pela espontânea criatividade popular; sua solenidade evidenciava uma representacionalidade partidária monótona, tentando simbolizar valores abstratos como os antigos atos sacramentais exibidos sobre plataformas rolantes durante as festas de *Corpus Christi.*

Poemas e desenhos transformaram a paisagem urbana. México, 2006.
Foto: Pablo Gonzalez.

Lamento
mio que
con mis
y mi voto
Obrador.

A espetacularidade nos acampamentos da resistência civil na Avenida Reforma teve estratégias próprias das verbenas e feiras populares[228]. As ruas foram transformadas pela instalações iminentes. Dentro das lonas que cobriam os acampamentos colocavam-se diversos elementos que procuravam expressar uma utopia carnavalesca. Instalaram-se varais com poemas e desenhos como literatura de cordel, pendurou-se "roupas de cartão" sobre as quais eram escritas mensagens engenhosas[229]. Num ambiente de religiosidade popular foram erguidos altares e consagrados "novos santos", rostos que circulavam também nos escapulários distribuídos nas verbenas dominicais.

---

[226] A Convenção Democrática Nacional foi uma iniciativa para organizar a resistência civil e sistematizar o diálogo entre as diversas expressões sociais, políticas e culturais da nação. Foi instalada no 16 de setembro de 2006 na Praça da Constituição, onde foram tomadas diversas decisões sobre a forma, como operaria e se organizaría a resistência cidadã.

[227] También conocida como Plaza de la Constitución. Monumental espaço público da cidade de México, que constitui uma das praças públicas mais importantes e grandes de América Latina.

Estas representacionalidades populares misturaram-se com algumas criações de artistas visuais. Entre as primeiras ações empreendidas pela sociedade civil, foi feita, em defesa do voto cidadão, uma exposição coletiva de cartazes urbanos: *De las obligaciones de la razón (el mayoreo y el menudeo)* que instalada no Passeio da Alameda, reuniu obras de uma centena de artistas, escritores, atores, cartunistas e desenhistas. Em alguns dos cartazes resignificava-se as placas de trânsito, aludindo-se à política, estratégia explorada pela gráfica ativista de outros contextos[230]. Quando os cartazes foram rasgados e danificados, vários cidadãos, num gesto de reparação simbólica, sagradamente os costuraram e restauraram. A partir daí, várias obras foram objeto de intervenções contínuas até trasformarem-se em produções coletivas e anônimas.

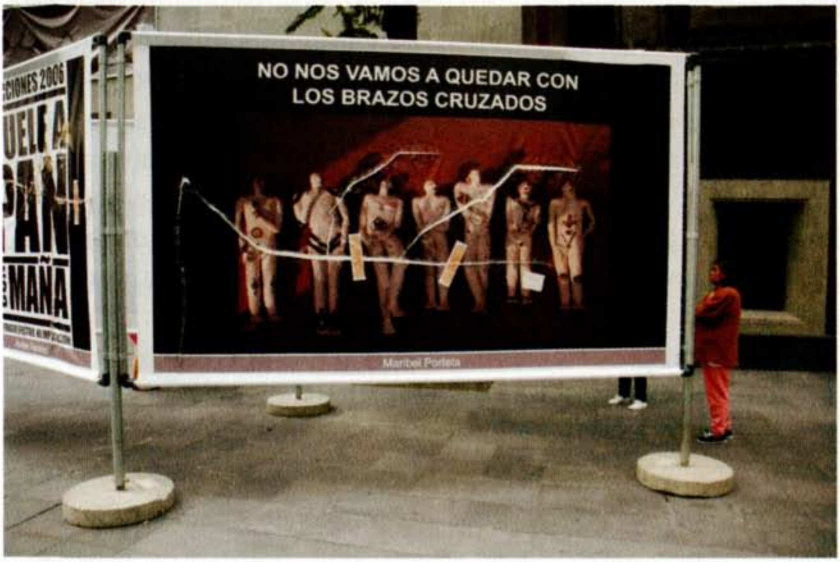
---

[228] Entre os numerosos e concorridos eventos, destaco a maratona "*Bailando contra el fraude*", que fez uma apropriação paródica do programa televisivo "Bailando por un sueño".

[229] Estas ações foram desenvolvidas como parte da dinâmica popular *"tiende para que nos entienda"*.

[230] Penso no trabalho gráfico do *Grupo Arte Callejero* em Buenos Aires, brevemente referido no Capítulo IV.

Cartazes produzidos por artistas plásticos e restaurados coletivamente por cidadãos. Foto: Juan Enrique González



Cada uma daquelas cerimônias públicas conformou espaços liminares, onde o imaginário foi medido com as exigências do simbólico (FINTER, 2003, p. 38). Certamente aquelas expressões semiotizaram ou transformaram em linguagem a indignação e o gesto de dissidência de uma grande parte da sociedade civil, não podendo no entanto ser reduzidas a gestos estéticos. Falaram-nos a partir de 'outro lugar', que embora não fosse o lugar das artes também não era o espaço do real comum. Considerando a apreciação de Helga Finter quando viveu a experiência dos panelaços em Buenos Aires, estas ações, sem dúvida alguma, criaram um "espaço potencial" ao construir expressões extraordinárias nas quais colaborou um gesto de estranhamento, de poetização. Assim como também foram inspiradas por um movimento lúdico que carnavalizou a possibilidade de reduzi-las a gesticulações da sociedade do espetáculo, precisamente essas ações conseguiram parodiar os atos espetaculares do poder, porque subvertendo a ordem e conseguindo espaço de expressividade própria, configuraram outras narrativas e espalharam imaginários dissidentes que se expressaram nas escalas do macro e do micro.

Performers espontâneos ocuparam os cenários da cidade. México, 2006.
Foto: Juan E. González.

NO
AL PINCHE
FRAUDE

O espaço do Centro Histórico da Cidade do México parecia deixar para trás os mecanismos contemporâneos da amnésia, próprio das claustro-polis pan-ópticas - da forma que as imagens de Francis Alys sugeriram criticamente em *Cuentos Patrióticos* (1997) - para espalhar cartografias do desejo, itinerários carnavalescos que atravessaram o tecido social e abriram novas formas de acoplamento dos corpos, além do controle das máquinas do poder e do peso das instituições[231]. O que me interessa aqui ressaltar é o modo pelo qual os acontecimentos do real subverteram a obra de arte, e a indireta subversão do próprio olhar do artista pelo macrogesto carnavalesco do movimento de Resistência na cidade de México em 2006.

Evoco a palavra desejo na mais simples das acepções, a partir da definição *guattariana*, como vontade ou desejo de viver, de criar, de amar, de inventar outra percepção do mundo, outros sistemas de valores (GUATTARI, 2005, p. 318). O desejo é sempre produto de alguma coisa, e especialmente de subjetividades indóceis, estimuladas por pulsões que tecem outras tramas. Esta é a percepção que me interessa desenvolver quando penso naquelas teatralidades da resistência que fizeram engendrar uma erotização da política, uma orgiástica utopia da proximidade.

---

[231] No entanto, durante os últimos meses vividos pela Resistência na Cidade de México, no Estado e especialmente na cidade de Oaxaca era desencadeada uma brutal repressão contra o movimento popular encabeçado pela APPO. As circunstâncias foram outras e as ações realizadas abarcaram, a partir de gestos carnavalescos (como os panelaços) durante a tomada dos meios de comunicacão, até as dramáticas e solitárias lavagens da bandeira, e as marchas com espelhos iniciadas pelas mães de detentos políticos para enfrentar as forças do governo.

6.2. Estéticas liminares.

A liminaridade tem textura política por implicar em processos de inversão de *status*. É uma antiestrutura, um "espaço potencial" a partir do qual se desautomatizam os discursos do campo da arte e da representação, dinamitando lugares comuns.

A história das representações tem fundado lugares de legitimação onde são duplicadas e se pretende reforçar presenças. A partir de os territórios da instituição política - qualquer uma delas –, até as tribunas artísticas, a representação como conceito tem sido legitimada pelas relações entre verdade e substituição. Nesta encruzilhada foi se formando uma sucessão que remetia:

> [...] da representação como ideia ou realidade, ou realidade objetiva da ideia (relação com o objeto) à representação como delegação, eventualmente política, e em consequência à substituição de sujeitos identificáveis uns com outros e tão substituíveis quanto objetiváveis" (DERRIDA, 1989a, p. 101).

Da *mimesis* como falsificação (Platão) passamos à *mimesis* como representação de verdades num território de ficções, de não-verdades, de falsificações que encantam: "por uma ficção eu me desfaço em lágrimas", dizia Pushkin.

Com a obsessão por saber se o que vemos é verdadeiro ou ilusório, se estamos no mundo do real ou o da mentira, a reflexão de Foulcault irrompe e provoca:

> A função da filosofia consiste em delimitar o real da ilusão, a verdade da mentira. Mas o teatro é o mundo no qual não existe esta distinção. Não tem sentido perguntar-se se o teatro é verdadeiro, se é real, se é ilusório, ou se é enganoso. Somente pelo fato de estabelecer esta questão desaparece o teatro. Aceitar a não diferença entre o verdadeiro e o falso, entre o real e o ilusório, é a condição do funcionamento do teatro (FOULCAULT, 1999, p. 149).

Nesta observação reside uma alta carga política, que dá conta ainda das manipulações filosóficas e muito especialmente ideológicas que se têm lutado para solenizar e institucionalizar ao teatro em nome da "verdade".

Ultrapassando a questão propriamente teatral, o debate da representação como substituição da verdade e da presença deveria considerar os deslocamentos da presença, a sua disseminação na diferença. A presença como efeito de desvendar, ou aparecer, voltar à origem, à pátria da legitimidade, também sugere "a nostalgia de uma presença oculta sob a representação" (DERRIDA, 1989a, p. 103) e a ligação com as tramas da autoridade e os fundamentalismos. Este seria o ponto a ser observado no anunciado retorno da teatralidade até os corpos da presença, levando-se em conta que esta negatividade representacional emerge no contexto de uma crítica filosófica ao logocentrismo discursivo, ao império do autor – em qualquer das suas acepções – como pai-luminoso-fundador de presenças-palavras-conceitos.

Problematizar a representação como espaço de diferenças – "uma diferença que não seria 'repatriável' nem reduzível a "representações do mesmo" ou "difrações de um sentido único", segundo a reflexão de Derrida (1989a, p. 114) – convida a olhar este dispositivo como deslocamento até o outro. Trata-se de explorar as funções da representação, de desmontar os *corpus* que a seguram, e que podem produzir um efeito ou outro, dependendo das construções específicas, das colocações em jogo e das políticas do ato e do olhar como véu ou como *visibilização,* como envio ou substituição, como parricídio ou rasura. Neste jogo de diferenças - não de oposições - articulam-se os territórios da invenção.

A arte atual, particularmente o teatro, deveria considerar as reflexões traçadas pela teoria pós-estruturalista, sobretudo a crítica a uma escritura teológica, cujo valor não está na escritura mesma, mas nos ditames e conceitos que o pai-deus-rei transmite nela: uma escritura de *referencialidades* únicas e de significados transcendentes que se organiza como um *corpus* lógico, como um sistema hierarquizado. Tal concepção tem sido exposta no campo teatral por Derrida como a "cena teológica", em diálogo com a crítica inaugurada por Artaud a partir da primeira metade do século XX. A cena teológica está sujeita a uma estrutura que se concretiza em palavras, proposta e vigiada por um autor/criador que de longe exige a representação do conteúdo dos seus pensamentos. Representação conduzida por intérpretes - diretores, autores, cenógrafos - que executam fielmente os desígnios de um texto dramatúrgico que tem estabelecido uma relação imitativa e reprodutiva com 'o real'. (DERRIDA, 1989, p. 322). As teatralidades performáticas e as práticas cênicas não-teológicas poderiam ser refletidas pelas perspectivas teóricas pós-estruturalistas que consideram a escritura como tecido de materialidades que não representam a voz de um autor prévio nem são portadoras de significados transcendentais, numa vocação de não *referencialidade* ao 'centro', fora das construções fabulares, das subordinações gramaticais e causais.

Temos que nos perguntar que presença é esta que evocamos ou percebemos quando olhamos as cenas de hoje, as da rua e as do teatro. Em ambos os espaços há uma dimensão representacional, há dispositivos semióticos e simbólicos. E a presença? Observo alguns tecidos: a presença como texto e a presença como textura. A presença como relato hermenêutico, o discurso sobre como vejo o outro; e a presença como testemunha ou documento. A presença como véu, a presença como ato.

Os relatos e corpos invocados pela representação e a presença têm sido enfrentados na relação "presença/vida" e "representação/posteridade". Gustavo Buntinx (2005, p. 28) propõe estas associações em vínculo político com a experiência: a segunda remete "ao poder do estabelecido e as suas imagens petrificadas" nos mausoléus. A outra "refunda espaços públicos da vida".

Estes tecidos da presença nos dispositivos representacionais também disparam problematizações sobre os retornos do real. Hal Foster (2001, p. 149) introduziu uma visão do real como trauma, "o real que está por baixo". A partir do diagrama lacaniano da visualidade, Foster (2001, p. 150) analisa o deslizamento na concepção do real: "da realidade como efeito da representação ao real além traumático". Expandindo o horizonte, ultrapassando as *referencialidades* psicanalíticas, não penso no real como inscrição da ferida, mas como irrupção do imediato, acontecimento ou textura e não superfície, porque não procuro reduzi-lo às taxonomias 'pós' do epidérmico nem à "fluidez das superfícies" chamadas erroneamente de "sociedades transparentes". Ou como pedaço de realidade encontrada ou *ready made* que irrompe. Nem como realismo, nem como realidade construída na representação. O real que entra ou invade se concentra entre o objeto e o acontecimento, entre o desfeito de realidade funcional e o conjunto de acontecimentos que tecem a vida imediata: "Realidade prévia", dizia Kantor (1984), numa visão mais *matérica*; ou a morte como "objeto encontrado", como também expressou o criador polonês[232], numa percepção mais contextual.

O tecido que hoje define certos gestos artísticos revela as hibridações e negociações entre os espaços do real e os espaços poéticos. Mas inspirando-se na trama social, a arte se insere nela (BOURRIAUD, 2001, p. 18), de forma tal que o real hoje não é exclusivamente tratamento temático no universo da ficção, mas é a textura e o gesto inscrito na prática estética, encontro e também documento.

As mediações entre o estético e o político têm sido delineadas com insistência em termos de relevância, como se a elaboração estética existisse em detrimento do político ou como se a projeção política rebaixasse o estético. Não poderia afirmar que a chamada 'arte política' somente tem valor testemunhal. Penso que toda arte é política, não me referindo ao 'político' em termos de 'discurso ideológico'. A estetização do político hoje não se define como expressão de projetos totalitários e muito menos fascistas, mas pela elaboração das ações cidadãs ao envolver dispositivos artísticos que diferenciam-se da linguagem habitual do protesto. Tendo estas ações uma *representacionalidade* política própria, é no estranhamento e na produção de linguagens simbólicos/metafóricos que elas alcançam um *potens* e transformam-se em gestos extracotidianos que desautomatizam as gesticulações políticas comuns. A arte como procedimento de *desfamiliarização,* da forma tornada difícil para alterar, pelo estranhamento, o automatismo da percepção, tem sido amplamente discutido desde os formalistas russos. Este uso singular da linguagem pode estender-se a espaços não artísticos, como procedimento que visa produzir uma desautomatização do olhar – efeito estético? – e uma maior visualização – efeito político?

---

[232] Kantor, Tadeusz. *El teatro de la muerte*. Especialmente "*Una clase muerta*" de Tadeusz Kantor, entrevista de Krzysztof Miklaszewski.

Tal como propõe Nelly Richard (2006), a ordem dos discursos entre "centro" e "periferia" supõe que a arte latino-americana privilegia a dimensão de conteúdo e reivindica o "contexto" que agita a trama da cultura, estereotipando ou folclorizando a 'diferença', enquanto o "centro" faz o trabalho universal em relação à arte e se encarrega da forma, da crítica e da reflexão teórica. A favor desta visão que a teórica chilena descreve criticamente, a representação midiática de ações de rua e cidadãs num Museu de Alemanha – penso por exemplo, quando *El Mierdazo* de *Etcétera* foi exibido no Museu Ludwid de Colônia – estaria destinada a ser o inventário de um gesto social "vital", que segundo o olhar do 'centro', é o característico na arte latino-americana, além de qualquer consideração poética.

O que faz com que essas ações não sejam reduzidas a testemunhos políticos – os quais lhes retiraria o valor – é a sua construção, a densidade de linguagens que, sem inserí-las na esfera da arte, sublinham sua esteticidade. A forma pela qual é construído um *corpus* e não um tema político seria um aspecto a ser considerado pela crítica artística na Latino-América, como em qualquer parte do mundo. Depois dos debates levantados por Theodor Adorno (1992) e Peter Bürger (2000) deveríamos estar além da oposição entre arte autorreferencial e arte comprometida, assim como do caráter binário que separa a "política do significado" e a "poética do significante". Trata-se de deslocar a reflexão, segundo Nelly Richard, até "um novo contexto de apreciação da arte como discurso social e como intervenção cultural" (2006, p. 125)

As práticas liminares que a partir da arte arriscam-se a intervir nos espaços públicos, inserindo-se em dinâmicas cidadãs, ou aquelas que são construídas em zonas intersticiais onde são atravessadas pelo real, assim como aquelas outras que são geradas coletivamente fora da esfera artística, transcendem a dimensão contemplativa e, além de sustentar uma estética de participação, colocam em ação "utopias da proximidade".

É nesta utopia da proximidade que são geradas as práticas relacionais e de convívio onde a noção de aura é reconstituída. Entendida por Benjamin (2003, p. 46) como "aparecimento único de uma lonjura", a aura e a sua "atual decadência" estão socialmente condicionadas. A destruição da aura está conectada "com o surgimento das massas e a intensidade recente dos seus movimentos", (Idem, p. 47) pois o aumento do campo de ação se transforma no enfraquecimento – palidez ou decadência – da aura (Idem, p. 106). Na época da reprodutibilidade técnica da obra de arte, sua "aparição única" é deslocada pela sua "aparição massiva".

Benjamin (2003, p. 51) também indicou a fundamentação do valor da arte na *práxis* ritual e na *práxis* política. Nas dimensões rituais, a obra de arte se converte em insubstituível e alcança uma maior autenticidade pelo seu valor de culto, possibilidade que Benjamin também deixava entrever nos territórios da práxis política. Essas observações deixavam aberto o caminho para pensar-se numa reconfiguração do *auratico*. O tempo no qual vivemos, onde as ações estéticas emergem entre acontecimento cidadãos e como rituais carnavalescos da sociedade civil, como "instrumento de cidadania" dionisíaca, retorna-se ao olhar de Benjamin para reabilitar o *auratico* na proximidade participativa. Neste ponto é de grande importância a observação de Giorgio Agamben (2005, p. 170) acerca da necessidade de reconstruir uma nova aura que opera por efeito de estranhamento; mas, ao contrário de Agamben, penso que esta "nova aura" não se apropria de um "novo valor" pelo efeito do objeto, mas pelo acontecimento que a produz: acontecimento ou prática no lugar do objeto artístico.

A crítica de Agamben ao efeito acumulativo da cultura – como mercadorias acumuladas num armazém –, aponta o escurecimento do "caráter energético" das obras de arte em favor da sua 'disponibilidade' para a complacência estética. Mas hoje, assim como tempos atrás, o armazenamento das obras para contemplação segue os mesmos trilhos de seu "valor de exibição" como mercadorias, esfriando o "caráter energético" que menciona Agamben, e gerando uma 'nova aura' definida não pelo "aparecimento único de uma lonjura" mas pela autenticidade que fixa seu valor mercantil, dominando inclusive as "obras abertas" da arte processual contemporânea, às instalações e produções efêmeras. No entanto os curadores de arte se esforçam em apresentá-las como gestos de subversão, nas bienais e nos armazéns brancos da estética contemporânea, estas seguem sendo oferecidas como objetos estéticos, valorizados também pelo seu custo.

Quando penso na realização de estéticas da participação que geram "utopia de proximidade", creio que estas não necessariamente têm que concretizar-se nas escala do macro. Se tenho apontado a realização de ações como rituais carnavalescos, também dentro e fora da arte há que se considerar a *relacionalidade* e a liminaridade como reproduções do micro, sem que neste prime também o espírito festivo. Existem rituais da memória – como *Rosa Cuchillo* e *Prometeo*, ou as passeatas das Mães da Praça de Maio, exemplos desenvolvidos em páginas anteriores[233]

---

[233] Não incluo neste estudo (motivo pelo qual sinto-me em dívida) outros exemplos como as passeatas das mulheres de branco em Cuba, e as teatralidades da memória que Alicia del Campo estuda nos espaços chilenos.

– em que a ação participativa pode ser intensamente lírica e reunificadora, gerando micro-*communitas* poéticas.

A dimensão participativa é definida hoje além do espaço que as poéticas abertas ou os *wok-in-progress* propiciam, pois não é resultante de uma condição estrutural. O participativo também não acontece hoje no sentido em que foram propostas as estratégias do teatro invisível, tentando propiciar a discussão de uma problemática *conscientizante*. Considerando que hoje a participação acontece no âmbito de uma liminaridade que potencializa o encontro não como ato da ideologia, mas dos afetos e das vontades, gerando outras narrativas e mitologias que incidem na transformação dos modos de vida[234]. Talvez seja este o lugar onde podemos pensar a liminaridade como geradora de espaços poéticos *potencializadores* de microutopias[235].

A concepção utópica da liminaridade implica uma saída do lugar-comum, dos clichês e dos *status*. Se na verdade esta aspiração supõe uma idealização, poderia considerar-se para recolocar numa posição mais humilde os que nela agem. As circunstâncias marginais do criador ou do intelectual foram sugeridas por Edward Said (1996, p. 64)– quem além de tudo viveu estas situações específicas – como "condição metafórica", "inquietude, movimento, estado de instabilidade permanente". Esta imagem de maneira alguma representa estar acima do tempo nem do lugar no qual se vive. Assim como as pessoas públicas, os criadores e pensadores "caminham vigiados pela política de [...] representações" e "estão em condições de oferecer resistência a estas representações colocando em julgamento as imagens, os discursos oficiais e as justificativas do poder" (SAID, 1996, p. 39). Transcrevo as palavras de Said desejando evitar qualquer intenção de preceptuação, mas inclino-me pela ideia de praticar o pensamento e a arte como ação perturbadora. Os criadores não são representantes das "grande verdades" e não deveriam usurpar nenhuma representatividade coletiva; no entanto eles têm a possibilidade de tornar visíveis situações que de outra maneira não seria possível dizer nem mostrar.

---

[234] Nos seus estudos sobre antropologia do ritual, Turner observou a liminaridade como estado gerador de mitos, de simbolos e rituais, ao propiciar reclassificações periódicas da realidade e da relação do homem com a sociedade, a natureza e a cultura (1988, p. 134).

[235] Refiro-me a situações particulares relacionadas com projetos de pequenos grupos, de pequenas comunidades, fora dos propósitos totalitários que se tem vinculado à concepção 'utópica' de algumas sociedades contemporâneas.

As instâncias liminares, concebidas como situações intersticiais, constituem espaços potenciais nos quais são tecidas *estetizações* da política e politizações do artístico. Aquilo que potencializa estas situações poderia ser encontrado seguindo o olhar de Adorno (1992, p. 240), na "práxis que faz com que a arte se aproxime, de forma não reflexa e além da sua própria dialética de outras coisas que já estão fora da estética". Nos acontecimentos liminares que fundam *communitas* é colocada em prática – consciente ou não – as estratégias situacionistas: inseridos em cenários cotidianos procuram produzir uma mudança de pulsão, outra qualidade da energia, rasurando a divisão entre espectadores e atores, e por extensão entre produtores e consumidores. Mas alguns destes acontecimentos também se concretizam como ações artísticas. Além das demarcações estéticas que ponderam uma teologia da arte baseada num sistema de valores para o gozo da contemplação, aqui poderíamos considerar um "terceiro espaço", o indicado por Nelly Richard (2006, p. 125) (também retomando Yudice), onde são conjugadas a "especificidade crítica do estético" e a "dinâmica que mobiliza a intervenção artístico cultural".

A crise dos sistemas de representação acompanha a crise dos sistemas sociais e econômicos, situação que também tem gerado uma configuração diferente do político. A partir das crises das esquerdas temos podido constatar uma mudança considerável na representação das problemáticas políticas nos discursos cênicos. Desconectada dos compromissos partidários e dos projetos totalitários, a ação política na arte tem sido mais pulsional, como um conjunto de ações micropolíticas, como construções provisórias e nômades. Esta mudança no sistema de representação tem gerado imagens a partir de materiais e situações da própria vida, como irrupções do real e não como representações de ideologias absolutas[236].

Numa perspectiva diferente das ideias que profetizam a arte como produtora de mudanças sociais, penso nos acontecimentos do real que têm modificado a arte destas últimas décadas. As variações que foram introduzidas nos discursos dos protestos e das ações públicas têm evidenciado desvios e oxigenações nas suas linguagens, que também se deslocaram até contaminar os discursos artísticos. Esta mistura entre os "estilos de vida" e os "estilos de arte" tem proporcionado múltiplas hibridações, transgredindo o campo estético tradicional e a teologia de uma arte pura.

Quando as pessoas tomam os espaços públicos de uma cidade num gesto aberto de dissonância contra o sistema de obediência e o *status*, desatam encenações do desejo. Insisto em falar do desejo a partir do último olhar de Guattari (2005, p. 319), quando desmonta a classificação dos 'quadros' de pulsão praticada pela psicanálise; o desejo como modo de construção e produção de algo. Quando os imaginários populares tomam a cena, dramaturgias vivas são construídas, ultrapassando as estratégias anárquicas do *happening* político. Esses transbordamentos da libido tornam visível uma nova ação das políticas do corpo: a colocação em espaço do *Eros* funda *communitas* lúdicas que subvertem os discursos solenes das táticas partidárias e erotiza as práticas políticas. Nessas revoltas o corpo é lugar de encontro: com o outro que me contamina e com o meu próprio; também é a *re-volta* íntima da qual falara Kristeva.

Muito se tem discutido nestes tempos sobre as relações entre os transbordamentos do corpo cidadão e o suposto lugar dos intelectuais ou artistas. O tradicional papel de *agelasta*, que uma história oficial da cultura atribuiu aos artistas – alcançando também os criadores – tem condicionado e limitado seus vínculos com os cenários da *dionicidade* cidadã. Mas a tradição deste interdito aparente ficou expressa nas práticas de quem realiza suas obras como gestos específicos, revelando as estruturas de silêncio e docilidade, expondo suas criações e seus corpos. Nestas circunstâncias o pensamento crítico tem outro desafio, já que talvez mais do que nunca se confirma como prática e como território de conflito onde os chamados "objetos de estudo" não são mais objetos do saber teórico. O pensamento, como revolta permanente, como política da conflitualidade (KRISTEVA, 1999), revolta do próprio corpo, é uma metáfora possível para aludir a uma prática que confronta, e que também é produzida pelo desejo.

---

[236] A arte como representação de ideologias absolutas foi amplamente desenvolvida durante as décadas de sessenta e setenta, como observa Juan Larco em "Notas sobre la violencia, la historia, lo andino". *Qué hacer?*, agosto-setembro, 1988, Lima.

REFERÊNCIAS

ABDERHALDEN, Rolf. *Laboratorio del imaginario social*. In: PROYECTO C'Úndua. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá, 2003. p. 18-21.

ADLER, Heidrun; WOODYARD George (Ed.). *Resistencia y poder en Chile*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert, 2000.

ADORNO, Theodor. *Teoría estética*. Tradução de Fernando Riaza. Madrid: Taurus, 1992.

AGAMBEN, Giorgio. *El hombre sin contenido*. Tradução de Eduardo Margaretto Kohrmann. Barcelona: Áltera, 2005.

AISEMBERG, Alicia. Tendencias de la escena emergente en Buenos Aires. *Conjunto*, La Habana, n. 120, p. 10-18, enero/marzo 2001.

ALVARADO, Ana. *El Objeto de las Vanguardias del siglo XX en el Teatro Argentino de la Post-dictadura Caso Testigo*: El Periférico de Objetos. 2004. Tesis. (Licenciatura en Artes Visuales) - Instituto Universitario Nacional del Arte, Buenos Aires, 2004.

ALVARADO, Ana; VERONESE, Daniel. De la periferia al mundo. Entrevista de Alejandro Cruz. *Conjunto*, La Habana, n. 12, p. 110-112, mayo/agosto 2002.

AMÍCOLA, José. *Camp y posvanguardia*. Manifestaciones culturales de un siglo fenecido. Buenos Aires: Paidós, 2000.

AMIGO-CERISOLA, Roberto. Aparición con vida. Las siluetas de los detenidos-desaparecidos. *Razón y Revolución*, n. 1, otoño 1995. Reedición electrónica: jul. 2005. Disponível em: <http://www.razonyrevolucion.org.ar/textos/revryr/arteyliteratura/ryr1Amigosiluetazo.pdf>. Acesso em: 11 nov. 2010.

ANGENOT, Marc. *La 'intertextualidad'*: pesquisa sobre la aparición y difusión de un campo nocional. Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto. Selec. y tradução de Desiderio Navarro. La Habana: UNEAC: Casa de las Américas: Embajada de Francia en Cuba, 1997.

ARTAUD, Antonin. *El ombligo de los limbos*. El pesa nervios. Buenos Aires: NEED, 1998.

ARTAUD, Antonin. *Para acabar de una vez con el juicio de dios*. Tradução de Ramón Font. Madrid: Fundamentos, 1977.

ARTAUD, Antonin. *El teatro y su doble*. La Habana: Instituto Cubano del Libro, 1969.

ASENSI, Manuel. *Teoría literaria y deconstrucción*. Madrid: Arco: Libros, 1990.

AUGÉ, Marc. *No lugares*. Introducción a una antropología de la submodernidad. Milán: Eleuthera, 1993.

AZOR, Ileana. *El Neogrotesco Argentino*. Apuntes para su historia. Caracas: CELCIT, 1994.

AZOR, Ileana. *Origen y presencia del teatro en nuestra América*. La Habana: Letras Cubanas, 1988.

BAKHTÍN, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Madrid: Alianza, 1999.

BAKHTÍN, Mijail. *Estética de la creación verbal.* Tradução de Tatiana Bubnova. México: Siglo XXI, 1992.

BAKHTÍN, Mijail. *Hacia una filosofía del acto ético.* De los borradores y otros escritos. Tradução de Tatiana Bubnova. Rubí: Anthropos; San Juan: Universidad de Puerto Rico, 1997.

BAKHTÍN, Mijail. Le mot, le dialogue et le roman, *Critique,* Paris, n. 239, p. 438-465, abr. 1967.

BAKHTÍN, Mijail. *Problemas de la poética de Dostoievski*. Tradução de Tatiana Bubnova. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.

BAKHTÍN, Mijail. *Teoría y estética de la novela*. Tradução de Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra. Madrid: Taurus, 1989.

BAKHTÍN, Mijail. *Yo también soy* (Fragmentos sobre el otro). Selec., trad, comentarios y pról. de Tatiana Bubnova. México: Taurus, 2000.

BAKHTÍN, Mijaíl; MEDVEDEV Pavel N. *El método formal en los estudios literarios.* Tradução de Tatiana Bubnova. Madrid: Alianza, 1994.

BALANDIER, Georges. *El poder en escenas.* De la representación del poder al poder de la representación. Barcelona: Paidós, 1994.

BARBA, Eugenio; SAVARESE Nicola. *El arte secreto del actor*. México: Escenología: Pórtico de la Ciudad de México: International School of Theatre Anthropology, 1990.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. Dialogismo, polifonia e enunciação. Dialogismo, polifonia, intertextualidade. In: BARROS, Diana Pessoa de; FIORIN, José Luiz (Org.). *Em torno de Bakhtin.* São Paulo: Ed. USP, 1999. p. 1-9.

BARTÍS, Ricardo. Ricardo Bartís: imaginación técnica y voluntad de juego. *Conjunto,* La Habana, n. 111, p. 84-89, oct./dic. 1998.

BARTÍS, Ricardo; DUBATTI, Jorge. *Cancha con niebla*: teatro perdido: fragmentos. Buenos Aires: Atuel, 2003.

BATALLA, Ricardo. Parajes de la memoria. *El Peruano*, Lima, p. 14, 19 jul. 2001.

BATTISTOZZI, Ana María y Eduardo Villar. Pintar la crisis. *Clarín,* Buenos Aires, n. 37, p. 6-8, 12 jun. 2004.

BAUDRILLARD, Jean. *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kayrós, 1987.

BAUDRILLARD, Jean. *De la seducción*. Tradução de Elena Benarroch. México: Red Editorial Iberoamericana, 1997.

BAUDRILLARD, Jean. *La ilusión y la desilusión estéticas.* Tradução de Julieta Bombona. Caracas: Monte Avila, 1998.

BAUMAN, Zygmunt. Ética Posmoderna. México: Siglo XXI, 2005.

BAUMAN, Zygmunt. *La posmodernidad y sus descontentos*. Madrid: Akal, 2001.

BENJAMIN, Walter. *Ensayos Escogidos*. México: Coyoacán, 1999.

BENJAMIN, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México: Itaca, 2003.

BESSON, Jean-Louis (Comp.). L'acteur entre personnage et performance. Presences de l'acteur dans la représentation contemporaine. Études Théâtrales, Louvain-la-Neuve, n. 26, p. 135-143, 2003.

BEY, Hakim. *Terrorismo poético y Sabotaje del arte*. Acción Directa en el Arte y la Cultura. VV.AA. Madrid: Radicales libres, 1984.

BHABHA, Homi K. *El lugar de la cultura*. Tradução de César Aira. Buenos Aires: Manantial, 2002.

BIERREGAARD, Lena. Yuyachkani. *El Tonto del Pueblo*, [s.l.], p. 9-17, 3-4 mayo 1999.

BOAL, Augusto. *Teatro del Oprimido y otras poéticas políticas*. La Habana: Pueblo y Educación, 1984.

BOCOLA, Sandro. *El arte de la modernidad*: Estructura y dinámica de su evolución de Goya a Beuys. Barcelona: Serbal, 1999.

BODENMANN-RITTER, Clara. *Joseph Beuys*. Cada hombre un artista. Madrid: Visor, 1995.

BOURRIAUD, Nicolas. *Esthétique relationnelle*. París: Les presses du réel, 2001.

BRAIT, Beth. As vozes Bakhtinianas e o diálogo inconcluso. Dialogismo, polifonia, intertextualidade. In: BARROS, Diana Pessoa de; FIORIN, José Luiz (Org.). *Em torno de Bakhtin*. São Paulo: Ed. USP, 1999. p. 11-27.

BRIE, César. Sobre Yuyachkani. *El Tonto del Pueblo*, [s.l.], p. 21, 3-4 mayo 1999.

BUBNOVA, Tatiana. Derrida para principiantes. In: COHEN, Esther (Ed.). *Aproximaciones*. Lecturas del texto. México: UNAM, IIF, 1995. p. 289-302.

BUBNOVA, Tatiana. Oralidad, escritura, metafísica de la presencia: Bajtín y Derrida. In: JORNADAS FILOLÓGICAS, 1996, México. *Memórias*. México: UNAM, IIF, 1997a.

BUBNOVA, Tatiana. Palabra propia, palabra ajena. El discurso del otro. *Tópicos del Seminario*, México, n. 5, p. 115-134, enero/jun. 2001.

BUBNOVA, Tatiana. El principio ético como fundamento del dialogismo en M. Bajtín. In: BIANCO, Gabriella (Ed.). *El campo de la ética*. Mediación, discurso y práctica. Buenos Aires: Edicial, 1997a.

BUBNOVA, Tatiana. *Varia fortuna de la 'cultura popular de la risa'*. En torno a la cultura popular de la risa. Rubí: Anthropos; México: Fundación Cultural Eduardo Cohen, 2000.

BUNTINX, Gustavo. Desapariciones forzadas: resurrecciones míticas (Fragmentos). *Intermezzo tropical*, Lima, año 3, n. 3, p. 27-40, 2005. Texto originalmente publicado en *Arte y poder*. Buenos Aires: Centro Argentino de Investigadores de las Artes, 1993.

BUNTINX, Gustavo (Ed.). *E.P.S. Huayco*. Documentos. Lima: Centro Cultural de España en Lima, IFEA, Museo de Arte de Lima, 2005.

BUNTINX, Gustavo. *Lava la bandera*. El Colectivo Sociedad Civil y el derrocamiento cultural de la dictadura en el Perú. Lima, 2005. Versión reducida facilitada por el autor. Posteriormente el texto fue publicado en Revista *Quehacer*, n. 158, enero/feb. 2006.

BÜRGUER, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península, 2000.

BUTLER, Judith. *Cuerpos que importan*. Buenos Aires: Paidós, 2002.

CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas híbridas*. Estrategias para entrar y salir de la modernidad. México: Grijalbo, 1989.

CANGI, Adrián. Exceso y silencio. *Teatro al Sur*, Buenos Aires, p. 24-26, 23 nov. 2002.

CANO, Luis. Escriturario. In: PROYECTO Filoctetes: Lemnos en Buenos Aires. Buenos Aires: UBA, Centro Cultural Ricardo Rojas; Viena: Wiener Festwochen, 2002. p. 35-37.

CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro*. Estudo histórico-crítico dos gregos à atualidade. São Paulo: Unesp, 1995.

CARRIÓ, Raquel. *Recuperar la memoria del fuego*. Lima: Grupo Cultural Yuyachkani, 1992. Reflexiones y notas de la autora sobre el taller teatral dirigido por Miguel Rubio y Teresa Ralli del Grupo Cultural Yuyachkani, Perú, durante la primera sesión de la Escuela Internacional de Teatro de la América Latina y el Caribe, EITALC, realizado en la localidad de Machurrucutu, La Habana, Cuba.

CHRISTOV-BAKARGIEV,Carolyn. *William Kentridge*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 1999.

CLAIR, Jean. *La responsabilidad del artista*. Madrid: Visor, 2000.

COLLAZOS, Oscar (Comp.). *Los vanguardismos en la América Latina*. La Habana: Casa de las Américas, 1970.

CONNOR, Steven. *Cultura Postmoderna*. Introducción a las teorías de la contemporaneidad. Tradução de Amaya Bozal. Madrid: Akal, 1996.

CONSTANTÍN, María Teresa. Cuerpos padeciendo. Emilio García Wehbi y Filoctetes: Lemnos en Buenos Aires. In: PROYECTO Filoctetes: Lemnos en Buenos Aires. Buenos Aires: UBA: Centro Cultural Ricardo Rojas; Viena: Wiener Festwochen, 2002. p. 32-34.

COPFERMAN, Emile; DUPRÉ, Georges. *Teatros y Política*. Buenos Aires: La Flor, 1969.

CORREA, Alejandra. Políticas de la memoria. *Funámbulos*, Los viudos de la certeza, [s.l.], n. 21, p. 8-13, 7 abr. 2004.

CORREA, Ana. *Rosa Cuchillo, acción escénica*. Informe: investigación y creación. Material inédito cedido por la autora.

CORTÉS, José Miguel. *El cuerpo mutilado* (La angustia de la muerte en el arte). Valencia: Generalitat Valenciana, 1996.

COSSA, Roberto. Tiempos de silencio. *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, n. 517/519, p. 529-531, jul./sept. 1993.

COX, Mark R. *Pachaticray* (El mundo al revés). Testimonios y ensayos sobre la violencia política y la cultura peruana desde 1980. Lima: San Marcos, 2004.

CROYDEN, Margaret. *Lunáticos, amantes y poetas.* El Teatro Experimental Contemporáneo. Tradução de Ilda Esther Sosa. Buenos Aires: Las Paralelas, 1977.

CRUZ, Alejandro. De la periferia al mundo. Entrevista con Ana Alvarado y Daniel Veronese, de El periférico de objetos. *La Nación*, [Buenos Aires], 27 abr. 2002.

DEBORD, Guy. *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo.* Tradução de Carme López y J. R. Capella. Barcelona: Anagrama, 1990.

DEBORD, Guy. *Informe sobre la construcción de situaciones y sobre las condiciones de la organización y la acción de la tendencia situacionista internacional* (Documento Fundacional, 1957). 20 enero 2005a. Archivo Situacionista Hispano. Disponível em: <http://www.sindominio.net/ash/informe.htm>. Acesso em: 13 enero 2006.

DEBORD, Guy. *Internacional Situacionista.* Edición cibernética hispana de Internationale Situationniste (París 1958-1972). 20 enero 2005b. Tesis sobre la revolución cultural. Disponível em: <http://www.sindominio.net/ash/informe.htm>. Acesso em: 13 enero 2006.

DEBORD, Guy. *Internationale Situationniste*: n. 4, 1960. Manifiesto de 1960. 20 enero 2005c. Archivo Situacionista Hispano. Disponível em: <http//www.sindominio.net/ash/informe.htm>. Acesso em: 13 enero 2006.

DEBORD, Guy. *La sociedad del espectáculo.* Pról., traduc. y notas de José Luis Pardo. Valencia: Pre-Textos, 1999.

DEITCHER, David. *Tomar el control*: Arte y activismo. Los manifiestos del arte posmoderno. Textos de exposiciones 1980-1995. In: GUASCH, Anna Maria (Ed.). Madrid: Akal, 2000. p. 257-272.

DEL CAMPO, Alicia. *Teatralidades de la memoria*: rituales de reconciliación en el Chile de la transición. Santiago de Chile: Mosquito Comunicaciones, 2004.

DELEUZE, Gilles. *Crítica y Clínica.* Tradução de Thomas Kauf. [S.l.]: Anagrama, 1996.

DELEUZE, Gilles. *Diferencia y Repetición.* Tradução de Alberto Cardín. Madrid: Júcar, 1988.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil mesetas.* Capitalismo y equizofrenia. Valencia: Pre-Textos, 1988.

DELEUZE, Gilles; BENE, Carmelo. *Superposiciones.* Buenos Aires: Artes del Sur, 2003.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Rizoma.* México: Coyoacán, 1994.

DERRIDA, Jacques. *La escritura y la diferencia.* Tradução de Patricio Peñalver. Barcelona: Anthropos, 1989.

DERRIDA, Jacques. *Aporías.* Morir-esperarse (en) los 'límites de la verdad'. Tradução de Cristina de Peretti. Barcelona: Paidós, 1998.

DERRIDA, Jacques. *La deconstrucción en las fronteras de la filosofía.* Barcelona: Paidós Ibérica, 1989a.

DERRIDA, Jacques. *La diseminación*. Tradução de José Martín Arancibia. Madrid: Fundamentos, 1997.

DERRIDA, Jacques. *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Cátedra, 1989b.

DEVESA, Patricia. Teatro X la Identidad. Un diálogo entre el presente y el pasado. *Palos y Piedras*, Buenos Aires, n. 1, p. 16-23, 1 nov. 2003.

DIÉGUEZ, Ileana. El 'Desmontaje' como evento. *Conjunto*, La Habana, n. 132, p. 36-39, abr./jun. 2004a.

DIÉGUEZ, Ileana. El Paso de La Candelaria por Cádiz: parábola en el tiempo. *Conjunto*, La Habana, n. 79, p. 89-92, abr./jun. 1989.

DIÉGUEZ, Ileana. *El tao del teatro*. Una aproximación posible. Cali: Teatro Esquina Latina, 1995. Reflexiones y notas sobre el taller teatral "Técnicas del autor para la expresión y el distanciamiento", dictado por Antunes Filho durante el IX Taller de la EITALC, La Habana, 1992.

DIÉGUEZ, Ileana. Escenarios liminales... *Sin título, creación colectiva de Yuyachkani*. Programa de mano., Lima, agosto 2004b.

DIÉGUEZ, Ileana. Escenarios liminales. Donde se cruzan el arte y la vida (Yuyachkani, más allá del teatro...). *Teatro al Sur*, Buenos Aires, n. 27, p. 11-15, nov. 2004c.

DIÉGUEZ, Ileana. Escrituras parricidas: cuerpos rotos de la teatralidad. *Gestos*, [s.l.], n. 36, p. 43-59, 18 nov. 2003.

DIÉGUEZ, Ileana. Des/tejiendo escenas. *Desmontajes*: procesos de investigación y creación. México: UIA-INBA-CONACULTA, 2009.

DRAGÚN, Osvaldo. Cómo lo hicimos. *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, n. 517/519, p. 532-535, jul./sept. 1993.

DUBATTI, Jorge. *El convivio teatral*. Teoría y práctica del Teatro Comparado. Buenos Aires: Atuel, 2003a.

DUBATTI, Jorge. Dramaturgia en función social. *Palos y Piedras*, Buenos Aires, n. 1, p. 24-26, 1 nov. 2003b.

DUBATTI, Jorge (Comp.). *Nuevo Teatro Nueva Crítica*. Buenos Aires: Atuel, 2000.

DUBATTI, Jorge. Physis natural y physis poética en el acontecimiento teatral. Citru. doc. Performance y Teatralidad. *Cuaderno de Investigación Teatral*, [s.l.], n. 1, p. 170-175, 2005.

DUBATTI, Jorge. *El teatro jeroglífico*. Herramientas de poética teatral. Buenos Aires: Atuel, 2002.

DUBATTI, Jorge et al. El nuevo teatro de Buenos Aires en la postdictadura (1983-2001). In: DUBATTI, Jorge (Coord.). *Micropoéticas I*. Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación, 2002.

DUBATTI, Jorge et al. El teatro de grupos, compañías y otras formaciones (1983-2002). In: DUBATTI, Jorge (Coord.). *Micropoéticas II*. Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación, 2003.

DUBATTI, Jorge. *Teatro perdido* (prólogo). Cancha con niebla: teatro perdido: fragmentos, de Ricardo Bartis. Buenos Aires: Atuel, 2003c.

DUQUE, Fernando Mesa; PRADA, Jorge. *Santiago García*: El teatro como coraje. Bogotá: Investigación Teatral Editores, Ministerio de Cultura, 2004.

DURÁN, Ana. El contra-biodrama. *Funámbulos*. Los viudos de la certeza, [s.l.], n. 21, p. 48-50, 7 abr. 2004.

ECO, Umberto. *Obra abierta*. Barcelona: Ariel, 1990.

ELIADE, Mircea. *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.

ESCOMBROS. *Arte al Plato*. Buenos Aires: Centro Cultural Recoleta, 2003a. Primera Muestra sobre arte y alimentación, 17 jul. al 17 agosto 2003. Catálogo.

ESCOMBROS. *Artistas de lo que queda*. 1988-2003. La Plata: Grupo Escombros, 2003b.

ESCOMBROS. *La Estética de la Resistencia*. Cuarto manifiesto. La Plata: Grupo Escombros, 2003c.

ESCOMBROS. *Manifiestos*. La Plata: Grupo Escombros, 2003d.

ESCOMBROS. *Pancartas*. Buenos Aires-La Plata: Arcimboldo Galería de Arte, agosto 2004. Catálogo de exposición.

ESPINOSA, Elia. La sangre performática y nuestro tiempo. In: WOLFFER, Lorena; SANDOVAL, Rosemberg. *Memorias del Tercer Foro de Artes Visuales, de la Escuela de Artes de la Universidad Autónoma del Estado de México*. Comp. Álvaro Villalobos. En proceso editorial.

ETCETERA. *Compilación del Grupo Etcétera*. Edición artesanal, sin fecha ni lugar. [Buenos Aires, 2003-2004].

FÉRAL, Josette. *Acerca de la teatralidad*. Buenos Aires: Nueva Generación, 2003. (Cuadernos de Teatro, XXI.)

FÉRAL, Josette. *Teatro, teoría y práctica:* más allá de las fronteras. Buenos Aires: Galerna, 2004.

FERNÁNDEZ, Gerardo. Historias para ser contadas (Prólogo). In: FERNÁNDEZ, Gerardo. *Teatro Argentino Contemporáneo*. Antología. Madrid: Centro de Documentación Teatral, Sociedad Estatal Quinto Centenario, Fondo de Cultura Económica de España, 1992. p. 59.

FERREYRA, Andrea (Comp.). *Arte Acción* (Ciclo de mesas redondas y exposición de fotografía de acciones). México: [s.n.], 2000.

FINTER, Helga. ¿Espectáculo de lo real o realidad del espectáculo? Notas sobre la teatralidad y el teatro reciente en Alemania. *Teatro al Sur,* Buenos Aires, n. 25, p. 29-39, oct. 2003.

FOSTER, Hal. Re: Post. *Criterios,* [s.l.], n. 30, p. 125-138, jul./dic. 1991.

FOSTER, Hal. *El retorno de lo real.* La vanguardia a finales del siglo. Madrid: Akal, 2001.

FOUCAULT, Michel. *Vigilar y castigar.* México: Siglo XXI, 1976.

FOUCAULT, Michel. *Discurso, poder y subjetividad.* In: TERÁN, Oscar (Comp). Buenos Aires: El Cielo por Asalto, 1995.

FOUCAULT, Michel. *Estética, ética y hermeneútica.* Intro., trad. y ed Ángel, Gabilondo. Barcelona: Paidós, 1999.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica del poder.* Edic. y traduc. de Julia Varela y, Fernando Álvarez-Uria. Madrid: La Piqueta-Endymión, 1992.

GARCÍA, Nelly. *Acción Sincretizada.* In: VILLALOBOS, Alvaro. *Ex - Voto.* Registro de acciones/Acción sincretizada. Medellín, 20-28 oct. 2004. Catálogo de la exposición.

GARCÍA, Silvana. *As trombetas de Jericó.* Teatro das vanguardas históricas. São Paulo: HUCITEC, 1997.

GEIROLA, Gustavo. *Teatralidad y experiencia política en América Latina (1957-77).* Irvine: Gestos, 2000.

GIROUD, Michel. Performances, Intervenciones. In: MOSQUÉRA, Gerardo (Selec.). *Del Pop al Post.* La Habana: Arte y Literatura, 1993. p. 348-350.

GIUDICI, Alberto. *Pancartas*: el arte como un ejercicio de libertad. Escombros. Pancartas. Buenos Aires: Grupo Escombros, 2004.

GLUSBERG, Jorge. *El arte de la performance.* Buenos Aires: Gaglianone, [19--].

GOLDBERG, RoseLee. *Performance*: Live Art Since the 60s. New York, 1998.

GOLDBERG, RoseLee. Performance: una visión actual norteamericana. In: PICAZO, Gloria (Coord.). *Estudios sobre performance.* Sevilla: Centro Andaluz de Teatro, Productora andaluza de programas, Junta de Andalucía, 1993.

GOLDBERG, RoseLee. *Performance Art.* From futurism to the present. New York: Thames and Hudson, 1979.

GÓMEZ CALDERÓN, Lorena (Comp.). *Con el cuerpo por delante:* 47882 minutos de performance. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 2001.

GÓMEZ PEÑA, Guillermo. Al otro lado del espejo mexicano. *El Angel (Reforma)*, [s.l.], p. 5, 11 mayo 2003.

GÓMEZ PEÑA, Guillermo. En defensa del performance. *Conjunto,* La Habana, n. 132, p. 16-34, abr./jun. 2004.

GÓMEZ PEÑA, Guillermo. *El Mexterminator.* Antropología inversa de un performancero postmexicano. Introd. y selec. Josefina Alcázar. México: Océano, 2002.

GONZÁLEZ, Horacio. *Arte moral.* In: PROYECTO Filoctetes: Lemnos en Buenos Aires. Buenos Aires: UBA, Centro Cultural Ricardo Rojas; Viena: Wiener Festwochen, 2002. p. 38-39.

GONZÁLEZ, Horacio. *Los rostros consumidos.* Ensayo sobre la tristeza. Buenos Aires: García Wehbi, 2004.

GONZÁLEZ, Miguel. *Colombia.* Visiones y miradas. Cali: Instituto Departamental de Bellas Artes, 2002.

GRIVEL, Charles. *Intertextualité*. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto. Sel. y trad. de D. Navarro. La Habana: UNEAC: Casa de las Américas: Embajada de Francia en Cuba, 1997. p. 63-74. Tesis preparatorias sobre los intertextos.

GROCH, Ana. Ejército de artistas. El cacerolazo de las artes. El teatro de grupos, compañías y otras formaciones (1983-2002). In: DUBATTI, Jorge. (Coord.). *Micropoéticas II*. Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación, 2003. p. 161-170.

GROCH, Ana. *Estar Adentro, estar Afuera, Etcétera*: Apuntes sobre Arte y Política. Sin publicar.

GRUPO Acción Callejera. Militancia o Arte. *Palos y Piedras*, Buenos Aires, n. 1, p. 83 y 120, I nov. 2003.

GUASCH, Anna Maria (Ed.). *El arte último del siglo XX*. Del posminimalismo a lo multicultural. Madrid: Alianza, 2002.

GUASCH, Anna Maria (Ed.). *Los manifiestos del arte posmoderno*. Madrid: Akal, 2000.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica:* cartografías del deseo. Buenos Aires: Tinta Limón: Traficantes de sueños, 2005.

GUBERN, Román. *Del bisonte a la realidad virtual*. La escena y el laberinto. Barcelona: Anagrama, 1996.

GUEVARA, Ana María. Diario de un suicidio femenino. *El Tiempo*, [s.l.], p. 2-3, 7 marzo 2003.

HALAC, Gabriela. Transformaciones y teatralidad en el escenario social argentino. *Teatro al Sur*, Buenos Aires, n. 23, p. 6-19, nov. 2002.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.

HEGEL, G. W. F. *Estética*. Barcelona: Península, 1989.

HOLANDER, Kurt. Desalojados, salvo por una casa. *Poliester*, [s.l.], n. 7, p. 18-27, 2 otoño 1993.

HOLQUIST, Michael; CLARK, Katerina. *Mikhail Bakhtin*. Tradução de J. Guinsburg. Sao Paulo: Perspectiva, 1998.

HUTCHEON, Linda. Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía. In: CHRISTEN FLORENCIA, Maria; VALADER, James; ZAMUDIO, Luz Helena. *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos hispanoamericanos)*. México: UAM: Iztapalapa, 1992.

HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós Modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

HUTCHEON, Linda. La política de la parodia postmoderna. *Criterios*, [s.l.], p. 187-201, jul. 1993. Edición especial.

HUTCHEON, Linda. *Teoría y política da ironia*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000.

INNES, Christopher. *El teatro sagrado*. El ritual y la vanguardia. Tradução de J. José Utrilla. México: Fondo de Cultura Económica, 1992.

IRAZÁBAL, Francisco. *Una introducción al teatro político en el marco de las teorías débiles (debilitadas).* Buenos Aires: Biblos, 2004.

IRAZÁBAL, Francisco. Teatro y Performance. Obscenidad discursiva. *Teatro al Sur,* Buenos Aires, n. 25, p. 26-28, oct. 2003

IRAZÁBAL, Francisco. Voluntad política. Testimonios periféricos. Entrevista a Ana Alvarado y Emilio García Wehbi. *Teatro al Sur,* Buenos Aires, n. 23, p. 11-13, nov. 2002.

IVERNEL, Philippe. Pour une esthétique de la résistance. Rwanda 94. Le théatre face au génocide. *Groupov, récit d'une création Alternatives théàtrales,* [s.l.], n. 67/68, p. 12-16, 2001.

JAMESON, Frederic. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado.* Barcelona: Paidós, 1991.

JAVIER, Francisco. El teatro argentino, 1977-1983. *Latin American Theatre Review,* Lawrence, n. 18, p. 113-114, 1 fall 1984.

JODOROWSKY, Alejandro. *Teatro Pánico.* México: ERA, 1965.

KANTOR, Tadeusz. *El teatro de la muerte.* Selec. y presentación de Denis Bablet. Buenos Aires: La Flor, 1984.

KAYSER, Wolfgang. *O Grotesco,* configuração na pintura e na literatura. São Paulo: Perspectiva, 1986.

KIRBY, Michael. *Estética y arte de vanguardia.* Tradução de Norma Barrios. Buenos Aires: Pleahar, 1976.

KOSUTH, Joseph. Arte y Filosofía. In: MOSQUÉRA, Gerardo (Selec.). *Del pop al post.* Una antología sobre la plástica y la arquitectura occidentales de los últimos veinticinco años. La Habana: Arte y Literatura, 1993.

KRISTEVA, Julia. *Poderes de la perversión.* México: Siglo XXI, 2000.

KRISTEVA, Julia. *El porvenir de la revuelta.* Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1999.

KRISTEVA, Julia. *Semiótica 1 y 2.* Tradução de José Martin Arancibia. Caracas: Fundamentos, 1981.

KRISTEVA, Julia. *El texto de la novela.* Barcelona: Lumen, 1974.

KURAPEL, Alberto. Relación centro-periferia: La expresión de la marginalidad como componente estético del teatro performance. In: DEL TORO, Alfonso y Fernando (Ed.). *El debate de la postcolonialidad en Latinoamérica.* Madrid: Iberoamericana, 1999.

LARCO, Juan. Notas sobre la violencia, la historia, lo andino. *Qué Hacer,* [s.l.], p. 80-86, agosto/sept. 1988.

LEHMANN, Hans-Thies. *Le théâtre postdramatique.* Tradução de Philippe-Henri Ledru. Paris: L'Arche, 2002.

LEIVA GÁLVEZ, Milagros. Ensayo sobre la memoria. *El Comercio,* [s.l.], p. a6, 29 jul. 2003.

LEÓN XIMÉNEZ, Carlos. ¿Dónde están nuestros héroes y heroínas? Lima: Centro Cultural de Bellas Artes, jul./agosto 2004. Catálogo de la Exposición.

LIPPARD, Lucy R. Caballos de Troya: arte activista y poder. In: WALLIS, Brian (Ed.). *Arte después de la modernidad*. Nuevos planteamientos en torno a la representación. Madrid: Akal, 2001. p. 343-361.

LIPPARD, Lucy R. *Seis Años:* La desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972. Madrid: Akal, 2004.

LONGONI, Ana. Los colectivos de arte ganan la calle. Ñ (*Clarín*), 21 marzo 2003. Versión electrónica. 15 nov. 2004. Disponível em: <http://www.clarin.com/suplementos/cultura/2003/06/21/u-00302.htm>. Acesso em: 13 enero 2006.

LONGONI, Ana. La politicidad de lo íntimo. *Teatro al Sur*, Buenos Aires,n. 19, p. 17-20, agosto 2001.

LOPES FÁVERO, Leonor. Paródia e dialogismo. Dialogismo, polifonia, intertextualidade. In: BARROS, Diana Pessoa de; FIORIN, José Luiz (Org.). *Em torno de Bakhtin*. São Paulo: Ed. USP, 1999. p. 49-61.

LORETI, Miguel. Cronología social y política de la Argentina: 1970-1990. *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, n. 517/519, p. 15-24, jul./sept. 1993.

LOTMAN, Iuri. *Cultura y explosión*. Lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social. Tradução de Delfina Muschietti. Barcelona: Gedisa, 1999.

LOTMAN, Iuri. *La semiosfera I*. Semiótica de la cultura y del texto. Tradução de Desiderio Navarro. Madrid: Cátedra, 1996.

LOTMAN, Iuri. *La semiosfera III*. Semiótica de la cultura y las artes. Madrid: Cátedra, 2000.

LUCIE-SMITH, Edward. *Artes visuales en el siglo XX*. Colonia: Könemann, 2000.

LULLE, Thierry. Prometeo en contra de la fragmentación urbana. Lectura de una 'instal-acción'. In: PROYECTO C'Úndua. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá, 2003. p. 54-62.

LYOTARD, Jean-Francois. *La condición postmoderna*. Tradução de Mariano Antolín. Madrid: Cátedra, 2000.

LYOTARD, Jean-Francois. *La Posmodernidad (explicada a los niños)*. Tradução de Enrique Lynch. Barcelona: Gedisa, 1994.

MANGIERI, Rocco. *Las fronteras del texto*. Miradas semióticas y objetos significantes. Murcia: Universidad de Murcia, 2000.

MANRIQUE, Nelson. *Contraelviento*. El mito, el teatro, la violencia. Yuyachkani, Contraelviento. Lima, marzo 1990. Programa de mano.

MARCHAN, Simon. *Del arte conceptual al arte del concepto*. Madrid: Alberto Corazón, 1974.

MARCHAN, Simon. *La estética en la cultura moderna*. Barcelona: Gustavo-Gili, 1982.

MARCHESE, Angelo; FORADELLAS, Joaquín. *Diccionario de Retórica,* Crítica y terminología literaria. Barcelona: Ariel, 1991.

MARINIS, Marco de. *El nuevo teatro, 1947-1970.* Tradução de Beatriz E. Anastasi y Susana Spiegler. Barcelona: Paidós, 1987.

MARTEL, Richard. *Les tissus du performatif.* Art Action: 1958-1998. Québec: Intervention, 2001.

MARTINEZ, Daniel. La selección Colombia. *Cambio.com.,* 19 jul. 2005. Disponível em: <http://www.revistacambio.com/html/>. Acesso em: 13 enero 2006.

MARTÍNEZ TABARES, Vivian. El estado de mostrar. La acción escénica. Taller de Rebeca Ralli y Fidel Mequíades. *Conjunto,* La Habana, n. 127, p. 74-81, enero/marzo 2003.

MARTÍNEZ TABARES, Vivian. Lima 2002, pensar, aprender y gozar la performatividad. *Conjunto,* La Habana, n. 126, p. 32-37, sept./dic. 2002.

MARTÍNEZ TABARES, Vivian. Yuyachkani: Despertar la memoria y el gesto de Ismene. *Conjunto,* La Habana, n. 121, p. 10-16, abr./jun. 2001.

MASÍAS CARVAJAL, Javier. Teatro para honrar la sangre. *El Comercio,* [s.l.], p. A16, 12 nov. 2003.

MILARÉ, Sebastião. El señor de la escena. El actor según Antunes Filho. *Conjunto,* La Habana, n. 128, p. 41-51, abr./jun. 2003.

MIRANDA, Oscar. Olvidarte nunca. *Domingo, la revista de la República,* [s.l.], n. 281, p. 24-25, 19 oct. 2003.

MOLES, Abraham. *El Kitsch.* Buenos Aires: Paidós, 1973.

MONSIVAIS, Carlos. *El centro histórico de la Ciudad de México.* Imagens de Francis Alÿs. [S.l.]: Turner Publications, 2006.

MOSQUERA, Gerardo (Selec.). *Del Pop al Post.* La Habana: Arte y Literatura, 1993.

MOSQUERA, Gerardo et al. Performances, acciones plásticas. Mesa redonda con acotaciones. *Conjunto,* La Habana, n. 112/113, p. 46-48, enero/jun. 1999.

MOSTAÇO, Edelcio. *Teatro e Política:* Arena, Oficina e Opinião. São Paulo: Proposta Editorial, 1982.

MUGUERCIA, Magaly. *Cuerpo y política en la dramaturgia de Yuyachkani.* sept. 2004. Disponível em: <http://www.magarte.com/ensayos/cuerpo_politica_yuyachkani.html>. Acesso em: 13 enero 2006.

NAVARRO, Desiderio. *Intertextualité*: treinta años después. Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto. La Habana: UNEAC: Casa de las Américas: Embajada de Francia en Cuba, 1997.

NEVARES, María Fé. Treinta trampas peruanas. *Caretas,* [s.l.], p. 54, 19 jul. 2001.

NYCZ, Ryszard. La intertextualidad y sus esferas: textos, géneros y mundos. *Criterios,* [s.l.], p. 95-115, jul. 1993. Edición especial.

OLBRICH, Tanja. *Los que miran sin ver.* Entrevista con E. García Wehbi. Ensayo sobre la tristeza. Buenos Aires, 2004.

OLIVER-ROTGER, María Antonia. Desde el Otro México: Coversación con Guillermo Gómez Peña. *Curare,* [s.l.], n. 20, p. 67-79, jul./dic. 2002.

ORDÓÑEZ, Nahuel. Ejército de Artistas. Un cruce entre lo urbano y el arte. *Teatro al Sur,* Buenos Aires, n. 23, p. 14-16, nov. 2002.

OYARZÚN, Pablo. *Anestética del ready-made.* Santiago de Chile: LOM Ediciones: Universidad ARCIS, 2000.

UN PASADO de violencia, un futuro de paz. 20 años de violencia, 1980-2000. Publicación basada en el Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación. Lima, dic. 2003.

PATTOLI, Luiz. Dez anos de Teatro da Vertigem. *Rabisco (Revista de Cultura Pop),* n. 16, 11-24 abr. 2003. Disponível em: <http://www.rabisco.com.br/16/index.htm>. Acesso em: 13 enero 2004.

PAVIS, Patrice. *Dicionario de teatro.* São Paulo: Perspectiva, 1999.

PAVIS, Patrice. *Diccionário del teatro.* Dramaturgia, estética, semiología. Barcelona: Paidós, 1983.

PAVLICIC, Pavao. La intertextualidad moderna y la postmoderna. *Criterios,* [s.l.], n. 30, p. 65-87, jul./dic. 1991.

PAVLOVSKY, Eduardo. *La ética del cuerpo.* Nuevas conversaciones con Jorge Dubatti. Buenos Aires: Atuel, 2001.

PAVLOVSKY, Eduardo. *Micropolítica de la Resistencia.* Recopilación y prólogo de Jorge Dubatti. Buenos Aires: Eudeba, 1999.

PEIRANO, Luis. Una visión del teatro peruano en la década de los ochenta. *Textos de Teatro Peruano,* [s.l.], n. 3, p. 45-56, dic. 1995.

PEIXOTO, Fernando. *Teatro em Movimento.* São Paulo: Hucitec, 1989.

PELLETTIERI, Osvaldo. *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires.* Buenos Aires: Galerna, 2001.

PERETTI, Cristina de. *Jacques Derrida.* Texto y deconstrucción. Barcelona: Anthropos, 1989.

EL PERIFÉRICO de Objetos. *Apócrifo 1*: El Suicidio. Texto y fotos de Daniel Veronese. 2002. Catálogo de El Periférico de Objetos.

PFISTER, Manfred. Concepciones de la intertextualidad. *Criterios,* [s.l.], n. 31, p. 85-108, enero/jun. 1994.

PICAZO, Gloria (Coord.). *Escritos sobre performance.* Sevilla: Junta de Andalucía, 1993

PLETT, Heinrich. Intertextualidades. *Criterios,* [s.l.], p. 65-93, jul. 1993. Edición especial.

PONTE, Marilú. *Sobre héroes y patria.* 1992-2002. Lima: Galería Pancho Fierro, jul. 2004. Catálogo de la Exposición.

POPPER, Frank. *Arte, acción y participación.* Tradução de Eduardo Bajo. Madrid: Akal, 1989.

PRIETO, Antonio. Corporalidades: Política y representación en el performance mexicano. *Teatro al Sur*, Buenos Aires, n. 25, p. 7-15, oct. 2003.

PRIETO, Antonio. Cuatro décadas de acción no-objetual en México. *Conjunto*, La Habana, n. 121, p. 50-59, abr./jun. 2001.

PRONKO, Leonard C. *El Teatro Político*. El teatro y su crisis actual. Caracas: Monte Avila Editores, 1969.

PROPATO, Cecilia. El Periférico de Objetos: resignificación político histórica y distanciación objetual. El nuevo teatro de Buenos Aires en la postdictadura (1983-2001). In: DUBATTI, Jorge (Coord.). *Micropoéticas I*. Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación, 2002. p. 285-296.

PROYECTO C'Úndua. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá, 2003.

RALLI, Teresa. *Fragmentos de memoria*. Lima, 20 enero 2002. Material inédito, cedido por la autora.

RALLI, Teresa. Sobre el entrenamiento del cuerpo y de la voz. Entrevistada por Lena Bierregaard. *El Tonto del Pueblo*, [s.l.], n. 3-4, p. 18-20, mayo 1999.

RALLI, Teresa et al. Dramaturgias posibles en la América Latina y el Caribe. *Conjunto*, La Habana, n. 125, p. 12-29, mayo/agosto 2002.

RAMÍREZ, Rocío. Tintes sociales y políticos en la obra de Rosemberg Sandoval. *La Cultura, Sala de Prensa, Noticias del día*, Conaculta. Jul. 2002. Disponível em: <http://www.conaculta.gob.mx/saladeprensa/>. Acesso em: 16 feb. 2005.

RANDLE, Michael. *Resistencia civil*. La ciudadanía ante las arbitrariedades de los gobiernos. Barcelona: Paidós, 1998.

RESTANY, Pierre. *L'inflexion de l'art dans la sphére existentielle*. Art Action: 1958-1998. Québec: Intervention, 2001. p. 66-75.

RICARDO III. Mapa Teatro, Bogotá. Programa de mano.

RICHARD, Nelly. El régimen crítico-estético del arte en el contexto de la diversidad cultural y sus políticas de identidad. In: MARCHÁN, Simón (Comp.). *Real Virtual en la estética y la teoría de las artes*. Barcelona: Paidós Ibérica, 2006.

RICHARD, Nelly; MOREIRAS Alberto (Ed.). *Pensar en/la postdictadura*. Santiago: Cuarto Propio, 2001.

RICOEUR, Paul. *Teoría de la interpretación*. Discurso y excedente de sentido. Tradução de Graciela Monges. México: Siglo XXI, 1995.

RIZK, Beatriz. *El nuevo teatro latinoamericano*: una lectura histórica. Minneapolis: The Prisma Institute, 1987.

RIZK, Beatriz. *Posmodernismo y teatro en América Latina*: teorías y prácticas en el umbral del siglo XXI. Madrid: Iberoamericana, 2001.

RODRÍGUEZ, Martín. El teatro de la desintegración (1990-1998). *Conjunto*, La Habana, n. 120, p. 2-10, enero/marzo 2001.

ROMERO BREST, Jorge. La crisis del arte en Latinoamérica y el mundo. In: MOSQUÉRA, Gerardo (Selec.). *Del Pop al Post.* La Habana: Arte y Literatura, 1993. p. 373-398.

RUBIN SULEIMAN, Susan. El nombrar y la diferencia: Reflexiones sobre modernismo versus postmodernismo en la literatura. *Criterios,* [s.l.], n. 30, p. 88-103, jul./dic. 1991.

RUBIO, Miguel. *El cuerpo ausente (performance política).* Lima: Grupo Yuyachkani, 2006.

RUBIO, Miguel. *Grupo y memoria, viaje a la frontera.* Lima: Grupo Yuyachkani, 2004. Programa de mano de Sin título, técnica mixta.

RUBIO, Miguel. *Notas sobre teatro.* Ed. crítica y anotada Luis Ramos-Garcia. Lima: Grupo Cultural Yuyachkani; Minneapolis: University of Minnesota, 2001.

RUBIO, Miguel. *Persistencia de la memoria.* Persistencia de la memoria. Lima: Yuyachkani, 2003.

RWANDA 94. Le théâtre face au génocide. Groupov, récit d'une création. *Alternatives théâtrales,* [s.l.], p. 67-68, 2001.

SÁBATO, Ernesto. *Nunca Más.* Buenos Aires: Eudeba, 1984.

SÁBATO, Ernesto. *La Resistencia.* Barcelona: Seix Barral, 2000.

SAID, Edward. *Representaciones del intelectual.* Barcelona: Paidós, 1996.

SAISON, Maryvonne. *Les théâtres du réel.* Pratiques de la représentation dans le théâtre contemporain. Paris: L'Harmattan, 1998.

SALAZAR DEL ALCÁZAR, Hugo. Adiós Ayacucho en teatro. *Textos de Teatro Peruano,* [s.l.], n. 4, p. 45-46, nov. 1998a.

SALAZAR DEL ALCÁZAR, Hugo. Una apesadumbrada belleza. *Textos de Teatro Peruano,* [s.l.], n. 4, p. 79-82, nov. 1998b.

SALAZAR DEL ALCÁZAR, Hugo. La apuesta subjetiva de Yuyachkani. *Textos de Teatro Peruano,* [s.l.], n. 4, p. 47-48, nov. 1998c.

SALAZAR DEL ALCÁZAR, Hugo. Contraelviento, los viejos y los nuevos mitos. *Textos de Teatro Peruano,* [s.l.], n. 4, p. 44-45, nov. 1998d.

SALAZAR DEL ALCÁZAR, Hugo. Hasta cuándo corazón. Desvestir un sueño (visiones y revisiones). *Textos de Teatro Peruano,* [s.l.], n. 4, p. 50-54, nov. 1998e.

SALAZAR DEL ALCÁZAR, Hugo. El retorno de Los músicos ambulantes. *Textos de Teatro Peruano,* [s.l.], n. 4, p. 48-50, nov. 1998f.

SALAZAR DEL ALCÁZAR, Hugo. *Teatro y violencia.* Una aproximación al teatro peruano del 80. Lima: Centro de Documentación y Video Teatral: Jaime Campodónico Editor, 1990.

SALAZAR DEL ALCÁZAR, Hugo. Yuyachkani: los nuevos caminos en la segunda década. In: TORO, Alfonso de TORO, Fernando de (Ed.). *Hacia una nueva crítica y un nuevo teatro latinoameriano.* Frankfurt am Main: Vervuert, 1993. p. 149-153.

SÁNCHEZ, José A. *C'Úndua.* Testigo de las ruinas (2001-2005). Un proyecto artístico transdisciplinario de MapA Laboratorio Artistas. Bogotá. 22 jun. 2005. Disponível em: <http://www.mapateatro.org/testigoDeLasRuinas/index.html>. Acesso em: 16 agosto 2005.

SÁNCHEZ, José A. *Dramaturgias de la imagen.* La Mancha: Universidad de Castilla, 1994.

SÁNCHEZ, José A. *Prácticas de lo real.* México, agosto/oct. 2004. Seminario impartido en el Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli (CITRU).

SANDOVAL, Rosemberg. *Acciones en ruta*: intervenciones en la ciudad de México. jun. 2003. Programa de mano.

SANDOVAL, Rosemberg. Conversación entre Hans-Michael Herzog y Rosemberg Sandoval. Bogotá, 30 enero 2004. In: HERZOG, Hans-Michael (Ed.). *Cantos / Cuentos colombianos.* Arte Colombiano contemporáneo. Zurich: Daros – Latinamerica AG, 19 jul. 2005. p. 206-228. Disponível em: <http://www.debate-cultural.org.ve/Visuales/RosembergSandoval.htm>. Acesso em: 16 agosto 2005.

SANDOVAL, Rosemberg. *Reflexionarte.* X Festival Internacional de Arte de Cali. Catálogo y curador: Miguel González. Museo de arte Moderno La Tertulia. Cali, 2001.

SCHECHNER, Richard. Ocaso y caída de la vanguardia. *Máscaras,* [s.l.], n. 17-18, p. 4-14, abr./jul. 1994.

SCHECHNER, Richard. *Performance.* Teoría y prácticas interculturales. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 2000.

SCHECHNER, Richard. El training en una perspectiva intercultural. In: BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. *El arte secreto del actor.* México: Escenología: Pórtico de la Ciudad de México: International School of Theatre Anthropology, 1990. p. 330-331.

SEIBEL, Beatriz. Teatro por la Identidad. *Teatro al Sur,* Buenos Aires, n. 19, p. 28-30, agosto 2001.

SOBERÓN, Santiago. Treinta años de Yuyachkani. *Babab.com* 10, sept. 2001. Disponível em: <http://www.babab.com/no10/yuyachkani.html>. Acesso em: 15 oct. 2004.

SOCIETAS RAFFAELLO SANZIO; ROMEO CASTELLUCI. *Epitah.* Milano: Ubulibri, 2003.

STANGOS, Nikos (Comp.) *Conceptos de Arte Moderno.* Madrid: Alianza, 1989.

SZABOLCSI, Miklos. La aparición de la neovanguardia. Su esencia. Sus bases sociales. In: MOSQUÉRA, Gerardo (Selecc.). *Del Pop al Post.* La Habana: Arte y Literatura, 1993. p. 363-372.

TABORDA, Marta. *Zooedipous* frente al mercado. Nuevo Teatro Nueva Crítica. Buenos Aires: Atuel, 2000.

TAHAN, Halima (Ed.). *Escenas interiores.* Buenos Aires: Artes del Sur: Instituto Nacional del Teatro, 2000.

TAUSSIG, Michael. *Xamanismo, colonialismo e o homen selvagem.* Tradução de Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo: Paz e Terra, 1993.

TAYLOR, Diana. El espectáculo de la memoria: trauma, performance y política. *Teatro al Sur*, Buenos Aires, n. 15, p. 34-40, jun. 2000.

TAYLOR, Diana. Hacia una definición de Performance. *Conjunto,* La Habana, n. 126, p. 26-31, sept./dic. 2002.

TAYLOR, Diana. *Staging traumatic memory.* Yuyachkani. The archive and the repertoire. Performing cultural memory in the Américas. Durhamand. London: Duke University Press, 2003.

TEATRO La Candelaria. *Tres obras de teatro.* El Paso, Maravilla Estar, La Trifulca. Bogotá: Teatro La Candelaria, 1991.

TEATRO da Vertigem. *Trilogía Bíblica*. São Paulo: Publifolha, 2002.

THOMSON, Clive. Dialogisme, carnavalesque et psychanalyse: entretien avec Julia Kristeva sur la réception de l'oeuvre de Mikhail Bakhtine en France. *RS.SI. Recherches Semiotic. Sémiotiques Inquiry,* (Mikhail Bakhtine et l'avenir des signes / Mikhail Bakhtin and the future of signs), n. 1-2, p. 15-29, 1998.

TORRES MONREAL, Francisco. *El teatro y lo sagrado*. Murcia: Universidad de Murcia, 2001.

TURNER, Víctor. *Antropología del Ritual.* Comp. Ingrid Geist. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, Escuela Nacional de Antropología e Historia, 2002.

TURNER, Víctor. *El proceso ritual.* Estructura y antiestructura. Madrid: Taurus, 1988.

URIBE, Carlos. *Luces sobre el crepúsculo*. Murmullo. Medelín: Galería Santa Fe, jul. 2003. Programa de mano de la exposición del artista.

VARELA, Víctor. *El árbol del pan*. Buenos Aires: Resistencia. 2001.

VARGAS, Daniel. C'Úndua 2001-2003, un pacto por la vida. In: PROYECTO C'Úndua. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá, 2003. p. 12-16.

VEINSTEIN, A. *La mise en scéne théatrale et sa condition esthétique*. París: Flammarion, 1955. Tradução al español: La puesta en escena. Buenos Aires: Cia Gral. Fabril.

VERONESE, Daniel. Automandamiento para el Fin-Principio del Milenio. *El Tonto del Pueblo,* [s.l.], n. 5, p. 51-53, mayo 2000a.

VERONESE, Daniel. *La deriva*. Prólogo y edición de Jorge Dubatti. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2000b.

VERONESE, Daniel. Escenarios vacíos y mentes vacías. Entrevistado por Juan Carlos Fontana. *Cuadernos de Picadero,* [s.l.], n. 1, p. 9-14, sept. 2003.

VERONESE, Daniel. Reflexiones de Daniel Veronese sobre su trabajo con el grupo El Periférico de Objetos. *El Tonto del Pueblo,* [s.l.], n. 5, p. 50-51, mayo 2000c.

VILLALOBOS, Alvaro. *Ex - Voto*. Registro de acciones/Acción sincretizada. Medellín, 20-28 oct. 2004. Catálogo de la exposición.

VIRILIO, Paul. *Estética de la desaparición.* Tradução de Noni Benegas. Barcelona: Anagrama, 1988.

VIRILIO, Paul. *La máquina de visión.* Tradução de Mariano Antolín. Madrid: Cátedra, 1998.

VIRILIO, Paul. *El procedimiento silencio.* Buenos Aires: Paidós, 2003.

VIRNO, Paolo. *Gramática de la multitud.* Buenos Aires: Colihue, 2003.

WATANABE, José. *Antígona* (versión libre de la tragedia de Sófocles). Lima: Yuyachkani: Comisión de Derechos Humanos, 2000.

WEHBI, Emilio García. In: PROYECTO Filoctetes: Lemnos en Buenos Aires. Buenos Aires: UBA: Centro Cultural Ricardo Rojas; Viena: Wiener Festwochen, 2002. p. 6-7.

WEHBI, Emilio García. *Ensayo sobre la tristeza.* Buenos Aires: García Wehbi, 2004.

WEINSCHELBAUM, Violeta. *La forma del recuerdo.* Reflexiones en torno a dos obras políticas contemporáneas. Nuevo Teatro Nueva Crítica. Buenos Aires: Atuel, 2000.

WEISS, Peter. *Escritos políticos.* Barcelona: Lumen, 1976.

WEISZ, Gabriel. *Artaud*: Artífice del cuerpo. Conferencia impartida en el Primer Diplomado de Teatro. [S.l.]: Universidad Iberoamericana, 1997.

WEISZ, Gabriel. *Dioses de la peste.* México: Siglo XXI: Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1998.

WEISZ, Gabriel. *Palacio Chamánico.* México: UNAM: Gaceta, 1994. (Colecão Escenología).

YUYACHKANI. *Antígona.* Lima, feb. 2000. Programa de mano.

YUYACHKANI. *Hecho en el Perú.* Lima, jul. 2001. Programa de mano.

YUYACHKANI. *Sin título.* Lima, agosto 2004. Programa de mano.

ZAMBRANO, Fabio. *La ciudad y la memoria.* In: PROYECTO C'Úndua. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá, 2003. p. 45.